ISSN 0130-6405

94 10 ИСКУССТВО КИНО

«Список Шиндлера»,
режиссер Стивен Спилберг.
Подборку материалов о фильме
читайте в рубрике «Премьера «ИК».

ИСКУССТВО КИНО

10 94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Баклакова Ю.П.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Потапов И.П.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

От редакции

3 **Л. Карахан.** «Блуждающая маска» фашизма

Премьера «ИК»

СПИСОК ШИНДЛЕРА
4 **Стивен Спилберг:** «Я тоже был там...»
7 **Томас Кинелли.** Список Шиндлера
20 **М. Туровская.** Запредельное торможение
28 **Мирон Черненко.** Услышать голос из тьмы
34 **Нина Цыркун.** Ковчег Спилберга
37 **Борис Гройс:** «Играем в чужую игру»
42 Пресс-бюро «ИК»

Интервью «ИК»

44 **В. Войнович:** «От фашизма прививки нет»

Разборы и размышления

49 **Екатерина Деготь.** Безумный Фриц, Либо и Боль

Аспект

56 **Борис Хазанов.** Штирлиц, или Красота фашизма
60 **Томас Элзессер.** История — всего лишь старый фильм?

Рейтинг «ИК»

66 **В. Дубицкая.** Кому нужно разрушить миф о войне?

Штудии

68 Реплики о фашизме

Персоналии

73 **Роберт Склар.** Режиссер на службе дьявола
77 **Рэй Мюллер:** «Ее талант стал ее трагедией»
80 **Лени Рифеншталь.** «Триумф воли»

Повторный киносеанс

86 **Г. Померанц.** Можно ли убедить?

Сюжеты и факты

89 **Б. Беленкин.** Триумф воли как представление

Дискуссии

ТИРАНИЯ ПРЕКРАСНОГО
95 **Борис Гройс.** Отстроенная идеология
100 **Андрей Иконников.** Архитектура и утопия

Мемуары и публикации

105 **Александр Мацкин.** Почему генералиссимус не хотел ссориться с фюрером

«ИК». Избранная проза

116 **Ежи Косинский.** Раскрашенная птица
142 **Симона Синьоре.** Ностальгия теперь не та
162 **Галина Ерофеева.** Ив и Симона. Взгляд со стороны

Голливудские хроники

129 **Чарлз Буковски.** Голливуд

Non stop

168 **Анна Кагарлицкая.** Фокус Роднянского
170 **П. Иванов.** Не боги горшки обжигают...
171 **Л. Донец.** «Бедный Гитлер»
172 **В. Матизен.** Хладнокровное убийство
173 **Н. Лейбман.** Бессмертный сюжет
175 **Андрей Титов.** Россия, звезды, ночь расстрела...

176 **Summary**

Компьютерная верстка
и графика — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 21.10.94
Подп. к печати 21.11.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ.л. 14,62, уч-изд. л. 19,48
Заказ 683
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Впервые в мире

в 1994 году выйдет в свет журнал

«Синопсис»

- это новое международное ежемесячное издание драматургов!
- это постоянно действующий конкурс драматургических заявок!
- это международный литературный агент, который поможет вашему произведению обрести судьбу на экране и сцене!
- это международное литературное агентство, охраняющее авторские права!

«Синопсис» —

это ваш шанс на успех!!!

© Журнал «Искусство кино», 1994
«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»
Charles Bukowski. Hollywood. Black Sparrow press, Santa Rosa, 1989.
© 1989 by Charles Bukowski.

«Блуждающая маска» фашизма

«Фашист!» — «Сам фашист!»

Традиционный сегодня в России обмен любезностями, в котором исчезает определенность понятий. Какая-либо общность, для которой слово «фашизм» сохраняет социально-историческую конкретность, удерживается в собственных границах, пожалуй, не дольше, чем от путча до путча.

Этот номер — «антифашистский» по рабочему определению — начался с простого и ясного желания редакции отрецензировать и поддержать фильм Стивена Спилберга «Список Шиндлера», который, судя по предварительным данным, чуть ли не провалился в отечественном прокате. Немало строгих нареканий фильм получил и в критике.

Сделав первый шаг, пришлось двигаться дальше, углубляясь в сложно устроенное современное пространство, в котором фашизм ускользает от содержательного определения: как некая фантомная сила, он рассредоточен, распылен в повседневности. При этом обилие квазифашистских группировок свидетельствует скорее о том, что фашизм не стремится к прежней глобальной реализации в каноническом партийном обличье. Он как будто бы довольствуется игрой, балансирует на грани, брезжит, сквозит, проглядывает то там, то здесь — в поступках, речах, произведениях искусства, в газетных заголовках, настенной письменности и даже в «репликах», в невысказанных настроениях.

Угроза политического фашизма, «веймарского сценария», о котором уже несколько лет предупреждает экономист Александр Янов, наверное, по-прежнему актуальна. Но не подстерегает ли нас опасность более страшная, таящаяся в грядущем сгущении неуловимых фантомов, населяющих необозримый контекст, в постепенном внутреннем перерождении, в фашизации общества снизу?

Чисто политические барьеры, которые мы худо-бедно научились возводить на пути фашистской угрозы, в таком случае будут малоэффективны. И если новому сценарию суждено реализоваться, то свалить все на разлад в демократическом лагере, как когда-то на разлад коммунистов и социал-демократов в довоенной Европе, — уже не удастся.

В Доме кинематографистов на премьере «Списка Шиндлера» Егор Гайдар сказал, что прививка от фашизма действует, как видно, только пятьдесят лет. Наверное, он прав. Необходимо лишь уточнить: дело не только в сроке давности, но и в том, что вирус мутировал и уже невосприимчив к старой вакцине.

Естественно, что мифы о национальной исключительности не утратили значения, как дрожжи фашистской идеологии. Но едва ли не активнее проявляются сегодня скрытые, видоизмененные ее формы, не только потрафляющие инстинктам толпы и ее вечной жажде подчинения силе, но воздействующие и на вполне развитое индивидуальное сознание, которое устанавливает культурные коды.

Неочевидное, потаенное, «блуждающая маска» фашизма — вот что в итоге стало темой этого номера.

Л.Карахан

Премьера «ИК»

Стивен Спилберг:

«Я тоже был там...»

Интервью ведет Джон Блэр

Создатели фильма «Список Шиндлера»: Ралф Файэнс, Стивен Спилберг, Лайэм Нисон (стоят слева направо), Бен Кингсли (сидит)

Итак, Стивен Спилберг обрел своего «Оскара». Не подумайте, что это статуэтка, хотя данный «Оскар», вероятно, является одним из лучших примеров того, как Академия уже почти двадцать лет позволяет себе игнорировать режиссерские таланты, если, конечно, не иметь в виду «Премии за кинокарьеру», которой Академия изредка снабжает тех, кто ускользнул из ее сетей. Нет. Этот «Оскар» — герой последней спилберговской картины, монтаж которой был закончен незадолго до нашей встречи. Это — Оскар Шиндлер, который вступил во Вторую мировую войну в качестве нацистского шпиона, который пил, спекулировал и крутился в оккупированной Польше как мог ради собственного маленького гешефта, а потом спас больше тысячи ста своих еврейских рабочих, их семьи и друзей, поместив их за колючую проволоку своей личной безупречной репутации в декоративный концентрационный лагерь.

Десять лет назад австралийский писатель Томас Кинелли написал свой бестселлер «Список Шиндлера», основанный на истории Шиндлера, и получил за свои заслуги самую престижную британскую литературную премию — Приз Букера. Десять же лет назад президент компании Universal Сид Шайнберг прочел книгу Кинелли и приобрел права на ее экранизацию для своего чудо-режиссера Стивена Спилберга. И в тот же самый момент, когда Шайнберг и Спилберг были поглощены покупкой прав на саму историю, я умудрился за великолепную сумму в пять тысяч долларов приобрести права на съемку документального фильма об этом невероятном спасителе. В результате за свою картину я получил премию Британской академии в номинации «Лучший документальный фильм», так что в истории Шиндлера, видимо, содержится нечто, что вознаграждает тех, кто ее рассказывает. И, конечно, Спилберг тоже может надеяться на то, что эта история изменит его отношения с Академией киноискусства[1].

Шиндлер, католик, бонвиван из Судет, которые принадлежат теперь Чешской Республике, не просто спас от смерти то или иное количество евреев. В 1944 году в оккупированной Польше, когда фашисты готовили отступление под натиском наступающих союзнических войск, печи Освенцима работали на полную мощность, чтобы уничтожить как можно больше евреев. В те времена список Шиндлера превратился в нечто легендарное. Шиндлер, про которого теперь в Кракове известно, что он всегда помогал своим рабочим-евреям, когда только это было возможно, получил разрешение от германских властей вывезти более тысячи евреев, так называемых военных специалистов, в сравнительно безопасное место, на новый завод, расположенный вдалеке от линии фронта. Многие попавшие в этот список не только никогда не имели дела с Шиндлером, но и никакими специалистами вовсе не являлись. Более того, Шиндлер сделал и более эффектный ход, когда по причинам, до сих пор никому не известным, все триста женщин из его списка были отправлены обратно в Освенцим. Три недели спустя он их оттуда вызволил. Это был единственный подобный прецедент в истории нацистской машины смерти.

И вот он — Спилберг. Сорока пяти лет, в кроссовках и джинсах, в бейсбольной кепке со значком Белого дома. Наконец-то мы можем сесть и подробно поговорить о роли, которую сыграла эта история и в его, и в моей жизни.

Джон Блэр. Скажите, не изменила ли как-то вас самого эта картина?

Стивен Спилберг. Впервые в жизни меня посетило совершенно новое ощущение гордости оттого, что я — еврей. Я вырос в нееврейских кварталах — мои родители всегда жили в хороших домах; отец работал на нееврейских предприятиях и потому выбирал жилье в нееврейских районах. Мы вспоминали о нашей национальности только когда в доме появлялись дед и бабушка, которые были правоверными иудеями. Но стоило им удалиться, как мы тут же возвращались к состоянию, так сказать, «ассимилированных» евреев. У меня никогда не было этого пресловутого чувства крови. Я не слишком гордился своей националь-

---

Джон Блэр в 1983 году снял документальный фильм «Шиндлер», за который был удостоен премии Британской киноакадемии.

В 1989 году Дж. Блэр стал обладателем «Грэмми» за лучший клип года «Land Of Confusion» группы «Genesis», который он продюсировал.

С 1973 года Дж. Блэр работает на телевидении в качестве продюсера и режиссера многих британских программ об экономике и политике.

Как журналист Дж. Блэр публикуется во многих солидных британских газетах, а также в «New York Times». Он освещал войну на Ближнем Востоке и в Африке.

[1] Как известно, фильм Спилберга в 1994 году получил 7 «Оскаров»: лучший фильм, лучший режиссер, лучший монтаж, лучшая организация, лучший художник, лучший оператор, лучшая музыка. — *Прим. ред.*

ностью, поскольку часто сталкивался с антисемитизмом, направленным в мою сторону. Будучи единственным евреем и в начальной, и в средней школе, я стыдился этого, потому что я хотел быть равным в борьбе за выживание.

Помню, мой дед выходил на крыльцо, когда я играл со своими приятелями в футбол, он звал меня моим иудейским именем: «Шму-у! Обедать! Шму-у!» на идише. А я делал вид, будто не понимаю. И друзья спрашивали: «Это твой дед? Он с тобой говорит? Что такое «Шму»?» А я отвечал: «Понятия не имею, кто это и что ему надо». Мне было больно оттого, что я не мог броситься навстречу деду и обнять его, когда он звал меня на идише. Но я был вынужден носить другую личину, иначе мои друзья отвернулись бы от меня.

Потом было и того хуже — я попал в школу в Северной Калифорнии под названием «Саратога Хай». Там антисемитизм выражался уже физически. Меня били, в меня швыряли монетами прямо в классе.

Меня защищала моя мама. Школа была в пяти минутах ходьбы от нашего дома. Но тем не менее мама каждый день встречала меня и отвозила домой. Это, пожалуй, было самым унизительным, но ведь неизвестно, что могло бы случиться со мной по дороге домой, окажись я один. И только когда я занялся шоубизнесом и попал в Голливуд, я стал раствориться в массе других людей, которые гордились тем, что они евреи. А теперь эта картина родила во мне чувство гордости, которое раньше никогда не было таким сильным.

Дж. Блэр. Вы теперь стали и другим режиссером?

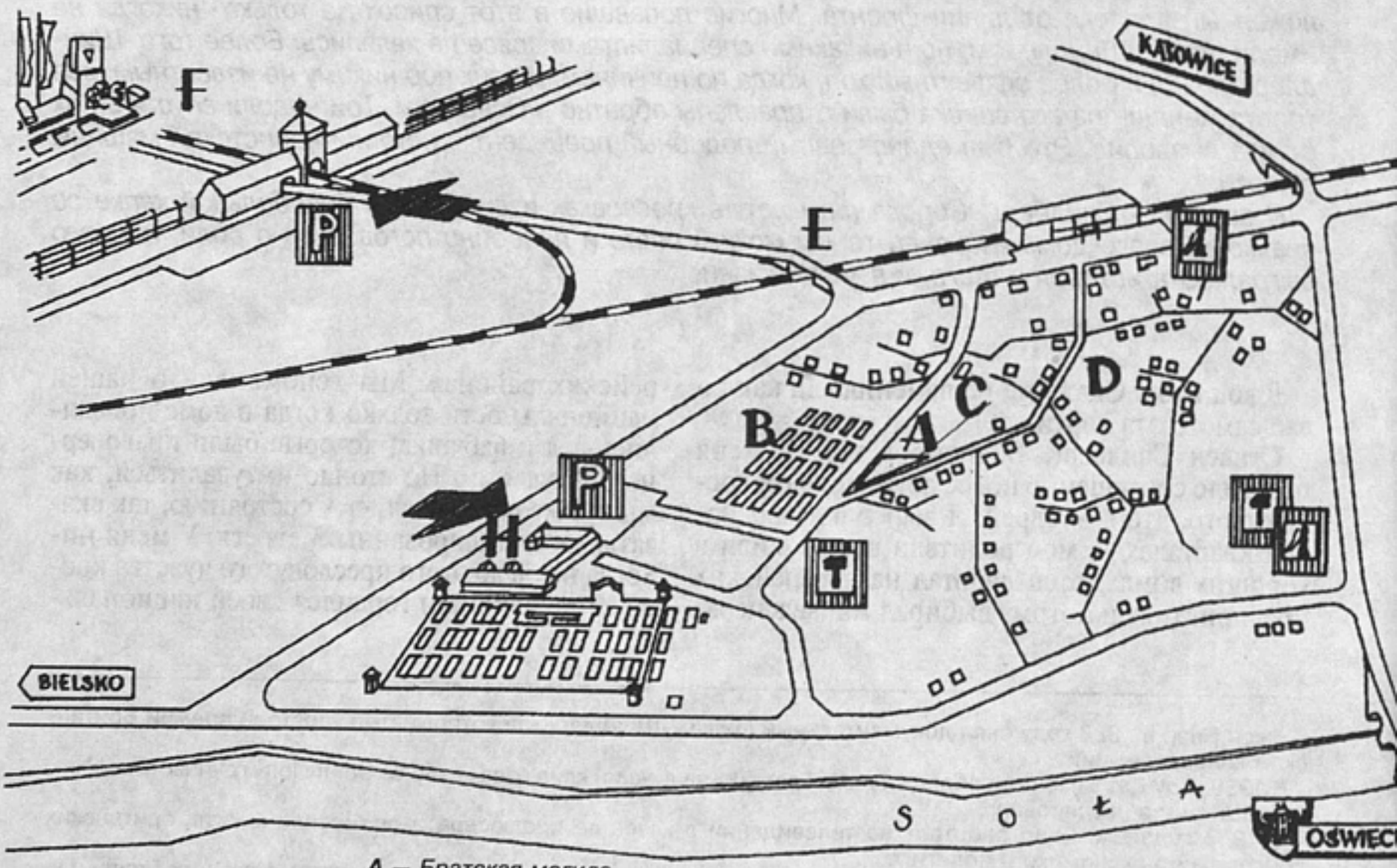
С. Спилберг. Думаю, да. Из этого, конечно, не следует, что теперь я не буду возвращаться к тому типу фильмов, которые я делал прежде. То, что я достиг сейчас несравненно большего и взял планку совсем другой высоты, не означает, что я больше не могу быть прежним Спилбергом.

Дж. Блэр. А что, если ваш новый творческий опыт применить к нееврейской теме?

С. Спилберг. К нееврейской теме? Почему бы нет? Я бы, например, хотел снова снять «Цвет пурпура», научившись многому на «Списке Шиндлера». Было бы забавно и неожиданно, если бы я вновь сделал этот фильм в таком полудокументальном стиле, который я использовал в «Шиндлере».

Дж. Блэр. Все это говорит о том, что Шиндлер продолжает оказывать влияние на чужие жизни. Во-первых, на жизни всех тех, кого он спас, а во-вторых, и на вашу собственную.

С. Спилберг. Да, он изменил мою жизнь. Я теперь на своих детей смотрю другими глазами. И они на меня теперь смотрят иначе, потому что я брал их с собой на съемки в Поль-



A — Братская могила.
B — Здания новой части лагеря, которая называлась «Sehutshaftlagererwelterahg».
C — Бывший клуб СС.
D — Бывшие жилые дома СС.
E — Железнодорожный мост.
F — Международный памятник жертвам фашизма.
G — Пястовский замок с башней, XIII в.
H — Бюро обслуживания туристов и гостиница.

шу. Там они видели, как я плакал. Первый раз в жизни. Я приходил домой и плакал — не потому, что мне было безумно больно. Я чувствовал на себе некий груз. Причем не работа была тяжелой, а само пребывание там было невыносимым. И переживать это было тяжело, хотя, если уж на то пошло, никогда ранее я этой болью не жил.

Да что тогда — я и сейчас все это переживаю. То ли призраки говорили со мной, то ли просто чувство колоссальной ответственности перед материалом, понимайте как хотите.

Я дорого заплатил за свою идею. И хотя в результате фильм стал выглядеть очень естественно, поначалу все было совершенно противоестественным. Как будто на тебя надели платье, которое тебе не подходит. Мне нужно было врасти в эту одежку, и первые несколько недель съемок я смотрелся в ней очень глупо. А потом я, надо полагать, стал выглядеть все лучше и лучше. Потому что сам материал подсказал мне, как с ним нужно обходиться. Это не я говорил: «Я хочу сделать так-то». Это материал мне подсказывал: «Хочешь честно рассказать эту историю, расшибись в лепешку, но будь правдив до конца и оставь в покое все свои прежние штучки». Когда в 1982 году я впервые задумался над этим проектом, я был еще эмоционально не готов снимать такой фильм. Поэтому и не придавал этой идее особого значения, она даже отпугивала меня. Я не мог полностью определить своего отношения к этому материалу. Тогда я еще не был отцом. Я был холостяком и, конечно, не мог как кинематографист взять на себя ту ответственность, которую возлагают фильмы социально более значимые, чем простые развлекаловки.

Дж. Блэр. Это уже сама по себе хорошая история. В глубине души, значит, вы уже тогда, десять лет назад, понимали, каким должен быть этот фильм?

С. Спилберг. Совершенно верно. Просто я еще не созрел для «Списка Шиндлера» — ни в 82-м, когда я купил книгу, ни в 85-м. А когда в июне 85-го у меня родился сын, это событие изменило мою жизнь так, как не меняло ее никакое другое. Тут-то, надо думать, я и стал взрослым. Еще шесть лет понадобилось, чтобы привести себя, так сказать, в состояние готовности к подобному проекту.

Дж. Блэр. И все же Оскар Шиндлер — дамский угодник, аферист, спекулянт, бонвиван и, кроме того, спаситель евреев — всегда будет героем, словно специально созданным для кино.

С. Спилберг. Таким я его и увидел. Когда я прочел книгу, подумал, что он — самый невероятный, самый нетипичный спаситель из всех, которых только может представить себе коллективное киновоображение, и еще раз убе-

---

Томас Кинелли

Список Шиндлера

(фрагменты)

Этим вечером за столом у коменданта лагеря Амона Гета собралось семь человек. Юлиан Шернер, глава СС в районе Кракова, и Рольф Чурда, шеф краковского отделения СД, службы тайной полиции покойного Рейнхарда Гейдриха, были самыми почетными гостями, поскольку лагерь находился в их подчинении. Они были всего на несколько лет старше коменданта Гета, но шеф СС Шернер выглядел пожилым человеком — в очках, лысый и с заметным намеком на тучность.

Самым старшим в компании был герр Франц Бош, ветеран Первой мировой войны, в ведении которого находились различные производства (законные и тайные) в Плашове.

Оскар презирал и Боша, и обоих шефов полицейских служб, Шернера и Чурду. Отвращение вызывал у него и хозяин дома. Однако сотрудничество с ними со всеми было жизненно важно для существования его предприятия в Заблоче. Так что приходилось быть и щедрым приятелем, и веселым собутыльником.

Скорее всего, эсэсовцы заметили появление Шиндлера из-за легкого оживления среди женщин. Те, кто знал Оскара в те годы, говорят, что он обладал магнетическим обаянием, которое действовало главным образом на женщин — он пользовался у них неизменным успехом. Гет пошел навстречу новому гостю, чтобы пожать его протянутую руку. Комендант был так же высок, как и Шиндлер, и впечатление, что он несколько полноват для мужчины тридцати с небольшим, несколько сглаживалось

Kenneally Thomas. Shindler's List. N.-Y. — London, Simon & Shuster, 1982.
Роман «Список Шиндлера» готовится к печати в издательстве «Эрика» (Москва).

дился в том, что реальность всегда более сверхъестественна, чем вымысел. Не думаю, что я смог бы сам придумать что-нибудь подобное. Только в реальной жизни можно найти такую гиньольную иронию, которая и иронией-то является только потому, что она — непреложный факт жизни. Я и соблазнился этой историей потому, что Шиндлер был дамским угодником, горьким пьяницей, и потому, что, играя с СС, он делал ставки почти как в Лас-Вегасе. Я не думаю, что Шиндлер действительно осознавал важность того, что он делал.

Однако, на мой взгляд, самая пленительная деталь в начале вашего документального фильма заключалась в том, что человеком, придумавшим повод для вторжения нацистов в Польшу, как раз и был Оскар Шиндлер. Но я не знал, как вписать это в канву своей картины.

По-моему, Оскар Шиндлер хотел стать очень популярным человеком. Однако этого нельзя было достичь противостоянием партии нацистов, и потому он вступил в нее, хотя на самом деле преследовал лишь собственные цели. Он занимался сугубо личным бизнесом, пытаясь сколотить как можно больший капитал. Краков для него был очень лакомым куском, и он воспользовался выгодой, которую предоставляет война. У него все шло в дело, в том числе и контакты, которые он имел с местным СС, а также со штаб-квартирами СС и с полицией. Он был человеком с очень хорошими связями, кем-то вроде кинопродюсера, который берет Голливуд штурмом: Шиндлер посещал все безумные вечеринки и пренебрегал всеми официальными мероприятиями, он заводил деловые знакомства на светских раутах и сводил нацистов с красивыми женщинами. Он всегда был готов удовлетворить все их потребности.

Дж. Блэр. Вы, кажется, сравнивали его со Стивом Россом (последним президентом «Time Warner Inc.», крупнейшей информационной и развлекательной корпорации в мире)?

С. Спилберг. Я сравнивал его со Стивом Россом, несмотря на то что Стив Росс пренебрегал подобными мероприятиями и не занимался сводничеством. Стив Росс был мне кем-то вроде отца, и, я думаю, Оскар Шиндлер, конечно, был такой же фигурой для тысячи ста евреев, которых он спас.

Дж. Блэр. Возможность спасти так много евреев была у Шиндлера прежде всего из-за его отношений с Амоном Гетом, начальником СС местного концлагеря, который был известным психопатическим убийцей. На самом деле, Комиссия по расследованию военных преступлений в Польше открыто заявила, что Гет был самым чудовищным примером такого отъявленного убийцы во всей истории немецкой оккупации Польши. Их отношения с Шиндлером, кажется, были весьма странными.

С. Спилберг. Гета можно отнести к категории людей, чья одержимость убийствами была естественна. Он был душевнобольным. Я думаю, он, конечно, был шизофреником, маньяком. Он был холоден и совершал убийства с расчетом. Это была не просто похоть. Смерть — его ремесло, его бизнес. Я полагаю, стоило ему только проснуться поутру, и он сразу же начинал думать о том, как спустит курок и убьет какого-нибудь, по его мнению, симулянта. И только потом он шел в туалет и завтракал.

Я не думаю, что у него было какое-то особое отношение к евреям — говорю это с полной ответственностью, — не думаю, что к ним он относился как-то иначе, чем мясник на бойне

его ростом. На его лице с правильными чертами пьяно поблескивали глаза. Комендант уже принял изрядную дозу местного бренди.

Когда Гет собрался пригласить всех к столу, Бош подошел к Шиндлеру и, подхватив его под руку, повлек к двери, рядом с которой играли музыканты, словно надеясь, что звуки музыки заглушат их разговор.

— Мне кажется, ваши дела идут неплохо,— сказал Бош.

Шиндлер улыбнулся собеседнику.

— Вам в самом деле так кажется, герр Бош?

— Я бы хотел выяснить,— сказал Бош, склоняя к нему голову,— сегодня, когда вы на таком подъеме, который обусловлен, кстати, нашими выдающимися успехами на различных фронтах... я хотел бы спросить, нет ли у вас желания сделать благородный жест. Ничего особенного. Всего лишь жест.

— Конечно,— сказал Шиндлер. Он испытал приступ тошноты оттого, что его так откровенно пытаются выставить, и в то же время ощущение, близкое к восторгу. Учреждение Боша дважды использовало свое влияние, чтобы вытащить Шиндлера из тюрьмы. И теперь оно обращалось к нему за одолжением, что позволяло в будущем снова рассчитывать на их помощь.

— Моя тетя в Бремене стала жертвой бомбежки, бедная старушка,— сказал Бош. — Она все потеряла! Все! Вплоть до супружеской постели. И буфет со всем ее мейсенским фарфором. Вот я и интересуюсь: не могли бы вы обеспечить ее какой-нибудь кухонной утварью? И может, супницу-другую, которые вы производите на ДЭФ.

относится к свиньям и коровам, идущим на убой. Главное в Гете была его непредсказуемость. Никто из еврейских рабочих его лагеря не знал, доживет ли он до вечера. Когда Амон Гет поутру совершал конную прогулку вокруг лагеря, никто не предполагал, что может произойти. Он мог проехать мимо случайного встречного, даже не удостоив его взглядом, а мог, если ему что-то не понравилось, просто вытащить револьвер и прострелить заключенному голову, после чего спокойно уехать.

Я думаю, нацистские кадры вообще были подобраны грамотно, не будь войны, такие геты остались бы просто головорезами и одиночками с хомицидальными наклонностями. С точки зрения начальства, было очень «рационально» раздобыть такого убийцу и назначить его ответственным за чистку краковского гетто, а потом, в порядке повышения по службе, сделать его начальником лагеря в Плашове. Если «окончательное решение» было с самого начала подробно разработанным планом — а я думаю, так оно и было, — тогда режим подобрал крайне полезных мерзавцев.

Дж. Блэр. Возвращаясь к Шиндлеру и его мотивам спасения евреев от тирании Гета и немецкой машины смерти, я хочу спросить вас: можно ли было воспользоваться одним-единственным принципом катарсиса, чтобы объяснить его поступки?

С. Спилберг. Нет, как раз наоборот. Я думаю, его превращение из человека, жившего только для себя, для своей выгоды, которую он извлекал из труда своих рабочих, — в человека, спасавшего своих рабочих с полной самоотдачей и риском для собственного дела, было очень медленным и почти незаметным. Над ним мне пришлось очень много поработать в фильме. Конечно, проще всего поставить какую-нибудь грандиозную сцену в голливудском духе, где Шиндлер переживал бы величественный катарсис, но я чувствовал, что по сути все было намного сложнее. И в конечном счете это было даже неважно, поскольку, кроме жизни Шиндлера, фильм столь же подробно восстанавливает события холокоста. Для меня не менее важным, чем мотивировать поступки Шиндлера, было стремление увидеть холокост с его точки зрения. Это была одна из причин, по которой я стал снимать этот фильм.

Я полагаю, что в моей картине зрители смогут отождествить себя с Шиндлером и поэтому сами, без моей помощи поймут смысл каждого его практического шага. Так что у меня не было необходимости устраивать какие-то безумные фейерверки, сопровождаемые волнующей музыкой, и не нужно было ставить Шиндлера в позу и заставлять его говорить: «Я хочу спасти евреев и знаю, почему я хочу спасти евреев».

Вы, однако, знаете, что я как раз из тех режиссеров, которые обычно прибегают к приему катарсиса... камера наезжает, наезжает еще, потом поднимается на кране и проникает в... и тому подобное. Очень часто, снимая свои фильмы, я знаю, как добиться эффекта катарсиса при помощи только камеры. Но в этом фильме я шел от обратного. Я думаю, что все мои приемы, которые сгодились бы для «Цвета пурпура», не сработали бы в «Списке Шиндлера». Я очень внимательно следил за собой и пресекал свои поползновения использовать методы, успешно разработанные в прошлом, я стремился создать некий новый почерк, словно бы я новичок в кино и впервые в жизни увидел камеру.

Дж. Блэр. Какие у вас были точки опоры в

Deutshe Emailwaren Fabrik (Германская фабрика эмалированной посуды) было одним из наиболее процветающих предприятий Шиндлера. Немцы именовали его ДЭФ, а поляки и евреи предпочитали другое название — «Эмалия».

— Думаю, это можно будет устроить,— сказал Шиндлер.— Вы хотите, чтобы я отправил товар прямо вашей тетушке или через вас?

Бош даже не улыбнулся.

— Через меня, Оскар. Я хочу вложить небольшую записку.

— Разумеется.

— Значит, договорились. Скажем, каждого вида по дюжине — суповые тарелки, блюдца, кофейники. И полдюжины супниц.

Оскар, выпятив челюсть, откровенно расхохотался. Но, заговорив, стал воплощением любезности: ему приходилось постоянно раздавать подарки. Ну, ясно же, герр Бош всегда принимал близко к сердцу страдания родственников, попавших в беду.

— У вашей тети что, сиротский приют? — пробормотал Оскар.

Бош снова посмотрел ему прямо в глаза; его собеседник, хотя и выпил, ни на что не намекал.

— Она старая женщина без всяких средств к существованию. И она сможет обменять то, в чем у нее не будет нужды.

— Я скажу своей секретарше, чтобы она позаботилась.

— Той польке? — спросил Бош. — Красотке?

— Красотке,— кивнул Шиндлер.

работе над «Списком Шиндлера» — и в вашем собственном прошлом, и в вашем кинематографическом опыте?

С. Спилберг. Некоторые реминисценции я позаимствовал из собственной жизни. Одно из самых ранних моих воспоминаний — как по татуировкам выживших в Освенциме я учился считать.

Тогда я, конечно, не понимал, что это такое. Татуировки были просто фактом, который я помнил с раннего детства. Но мои родители говорили мне, что это был очень важный момент в моей жизни, что я просто не сознавал, с кем я общаюсь. Эти люди вышли из лагерей смерти, они уцелели, и моя бабушка преподавала им английский. Там был еще такой старичок, который показывал мне фокус — превращение девятки в шестерку при повороте запястья... а я смеялся... Я помню это так хорошо, как будто все было только десять лет назад.

Дж. Блэр. Простите, что перебиваю, но вы сказали, что сняли этот фильм совсем не так, как снимали свои предыдущие картины. Может быть, вы могли бы описать, как два Стивена Спилберга поставили бы сцену, которую вы только что описали? Один, добивающийся катарсиса, внезапно осознавший, что он еврей, что он — тоже маленькая часть долгой истории холокоста. И другой Стивен Спилберг, разрабатывающий процесс, который происходит в Шиндлере...

С.Спилберг. Если мы говорим о стиле, то я не делю себя на «прежнего» и «нынешнего», потому что все равно остаюсь таким, какой я есть. Другими словами, я не могу не быть тем, кто я есть. Для работы над таким фильмом, как история о Шиндлере, я сознательно изменил то, что я называю своим стилем, только для того, чтобы быть более правдивым в изображении холокоста. Но если бы я снимал эту картину несколькими годами раньше, я бы отнесся к воспоминанию о татуировках куда серьезнее и обязательно посадил бы маленького мальчика рядом с пятьюдесятью стариками. Конечно, на самом деле этим людям было около тридцати или сорока лет, только некоторым — пятьдесят, но когда тебе только три года, то все, кому сорок, кажутся восьмидесятилетними. И в таком случае я бы посадил за стол людей восьмидесяти-девяноста лет, которые с трудом могут сидеть прямо, и показал бы широко раскрытые глаза маленького мальчика, который благоговейно смотрит на татуировки, снятые сверхкрупным планом.

Но человек, которым я являюсь сегодня, который снял этот фильм, просто — в этом и заключается разница между двумя Спилбергами — решил бы не включать эту сцену вовсе. Собственно, так я и поступил. Было бы очень просто начать фильм в таком драматичном ключе, с маленьким мальчиком — но это не моя история. Я думаю, что действительно сделал фильм скорее документальный, нежели художественный.

У меня было такое чувство, что во время создания этой картины смерть все время бросала мне вызов. Раньше я мог перенести любую драму, которую снимал — начиная с «Челюстей» и заканчивая «Империей Солнца», просто глядя на нее сквозь глазок камеры. Это всегда был чудесный защитный механизм, гигантская стальная стена, охранявшая меня от посягательств со стороны материала.

Дж. Блэр. Бытует такое мнение, что кинематографистами становятся самые застенчивые

Бош попытался было свистнуть, но из-за чрезмерного количества выпитого бренди губы не подчинились ему и у него получилось лишь слабое шипение.

— Ваша жена,— откровенно, как мужчина мужчине, сказал он,— должна быть святой.

— Да, верно,— вежливо согласился Шиндлер. Он охотно предоставит Бошу кухонную утварь, но из этого не следует, что он позволит ему говорить о своей жене.

•

На кухне комендантской виллы горничная, чье настоящее имя было Хелен Хирш (Гет называл ее Лена — от лени, как она всегда считала), подняв глаза, увидела в дверном проеме одного из гостей. Вздрогнув, она поставила тарелку с остатками мяса и замерла в тревожном ожидании.

— Герр... герр директор, я всего лишь собирала кости для собак.

— Ради Бога,— ответил Шиндлер.— Вы не обязаны докладывать мне, фрейлейн Хирш.

Он обошел вокруг стола. Кажется, он не собирался приставать к ней, но все же она его побаивалась. Хотя Амон обожал избивать ее, еврейское происхождение все же спасало от сексуальных притязаний. Но теперь перед ней стоял немец, который не был столь подвержен расовым предрассудкам.

— Вы не знаете меня? — спросил он, как спросил бы любой известный человек — скажем, знаменитый футболист или музыкант, оскорбленный тем фактом, что кто-то может, оказывается, его не знать.— Я Шиндлер.

Она опустила голову.

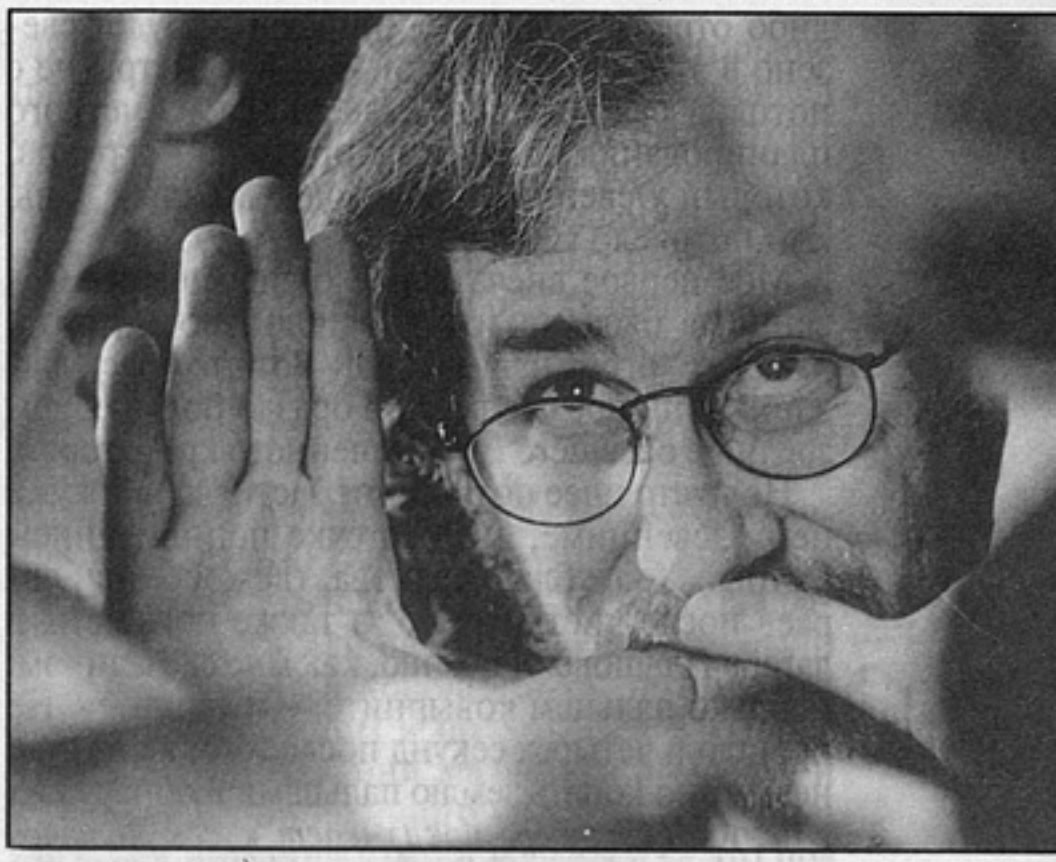
люди — именно по причине своей застенчивости. Потому что кино дает им предлог свободно общаться с людьми. А также — что кинематограф выстраивает для них некую стену, сквозь которую они только и могут безболезненно усваивать жизненный опыт.

С. Спилберг. Это как раз про меня. Я был очень застенчивым. Я и сейчас такой, но в юности был еще более стеснительным. Но с этим фильмом во мне что-то изменилось. Поначалу, когда я ехал на съемки в Польшу, я чувствовал себя в достаточной безопасности, потому что ощущал себя как во время работы над всеми остальными моими фильмами. Я был уверен, что, как всегда, спрячусь за камеру, которая защитит меня от скорби стояния на прахе, определившем мою судьбу еще пятьдесят лет назад.

Дж. Блэр. Вы не можете позволить себе такую реакцию во время съемок?

С. Спилберг. Ужас был в том, что на этот раз система защиты не сработала. За все четырнадцать фильмов, что я снял, она впервые не сработала. Камера не помогла. Команда, которая была там со мной, тоже не помогла. Ничто не спасало, и в результате я заплатил за это очень дорого. И я подозреваю, что период, когда камера могла меня защитить, когда я мог сдерживать свои чувства, ухватившись за камеру, кончился безвозвратно. Я чувствовал себя так, словно у меня вообще не было камеры. Как будто я провел четыре месяца, восстанавливая события, которые происходили не с кем-то, а со мной лично, притом в масштабе реального времени.

Дж. Блэр. Что произошло с вами, когда вы первый раз оказались в Освенциме? Вы не можете вспомнить свои ощущения?



Стивен Спилберг

С. Спилберг. У меня была обратная реакция. Я ехал в Освенцим, ожидая, что сейчас проплачу все глаза, но не плакал вовсе. Мне было несколько грустно. Я был оскорблен. Я был взбешен. Это была реакция, которую я сам от себя не ожидал. Я приехал туда и разозлился, просто вышел из себя.

Дж. Блэр. Но размеры, масштабы этого лагеря потрясают, не так ли?

С. Спилберг. Масштабы потрясают везде, где бы вы ни находились.

Когда вы работаете с архитектором над проектом собственного дома, вы знаете, какой ширины должен быть проезд, если, допустим, у вас две машины, и сколько гаражей вам понадобится для двух машин. Проектировщики Освенцима точно так же точно знали, какое количество единиц — они называли евреев

— Герр директор,— сказала она.— Конечно же, я слышала о вас... и вы тут бывали раньше. Я помню...

Он обнял ее за плечи, сразу же почувствовав, как напряглось ее тело, и легко скользнул губами по ее щеке.

— Это поцелуй совсем другого сорта,— пробормотал он.— Я целую вас из сострадания, поверьте.

Она не смогла сдержать слезы. Герр директор Шиндлер теперь крепко поцеловал ее в лоб, звучно причмокнув губами — так в Польше прощаются на вокзалах. Она увидела, что он тоже готов заплакать.

— Этот поцелуй — привет вам от...— он махнул рукой, давая понять, что имеет в виду не кого-то конкретно, но тысячи честных и благородных людей, спящих на нарах в лагерных бараках или скрывающихся в лесах.

Отстранившись от нее, Шиндлер полез в карман пиджака и вытащил оттуда плитку шоколада.

— Спрячьте куда-нибудь,— посоветовал он.

— Еды у меня тут хватает,— сказала Хелен. Пища — это было последнее, что ее волновало. Она знала, что не выйдет живой из дома Амона, но вовсе не потому, что умрет от голода.

— Если вы не хотите ее съесть, продайте. Но почему бы вам и самой слегка не поправиться?— Отодвинувшись, он оглядел ее с головы до ног.— Ицхак Штерн рассказывал мне о вас.

— Герр Шиндлер,— пробормотала девушка. Опустив голову, она позволила себе несколько секунд поплакать.— Герр Шиндлер, ему нравится бить меня перед этими женщинами. В первый раз он избил меня, потому что я выкинула кости от обеда. В полночь он спустился в подвал и спросил меня, где они.

либо отребьем, либо единицами — будет свезено в этот Город смерти. Эти параметры не с потолка сваливались, а вытекали из четкого планирования количества продукта — трупов, который Освенцим производил каждый день. Это потрясло меня больше всего.

Мое первое впечатление от посещения Освенцима было таким: «Господи, посмотрите, какая это огромная махина!» Вот что обескуражило меня прежде всего. Гораздо больше, чем зрелище осевшего и разрушенного крематория.

Но настоящее потрясение застигло меня уже не в Освенциме, а в местечке под названием Острый Холм близ Кракова, где хоронили евреев после чистки гетто, а также погибших в лагере Плашове. Я помню, как мне сказали там: «Только пальцем ковырните — и увидите». Не прошло и четырех секунд после того, как я стал незаметно копать землю пальцами и обнаружил вот это. (*Спилберг показывает кусок колючей проволоки и пулю, которые он нашел на Остром Холме. И то и другое уже наклеенные на картон и вставленные в рамку.*) Я выкопал из земли пулю, которая выпала из черепа, превратившегося в прах, когда сжигали тела. Там всё — как когда-то. Пули до сих пор в земле. Словно все произошло только вчера. Это еще больше укрепило меня в мысли, что, в отличие от всех остальных моих фильмов, эту картину я должен снять, хотя бы для того чтобы навсегда впечатать эти факты в память человечества. Как вы понимаете, тема этой картины не представляет никакой выгоды с коммерческой точки зрения. И никогда не будет представлять. И потому было бы трагедией, если бы картину никто не увидел.

Желание снять этот фильм было просто невероятным. Я мог бы подождать до следующего года, и тогда, может быть, мне было бы легче работать. Ведь я снимал эту картину, одновременно заканчивая «Парк юрского периода». Было бы проще, если бы я подождал хотя бы до февраля. Но возникла какая-то жгучая потребность, словно кто-то звал меня сделать этот фильм немедленно, и я был не в силах устоять. Это был как раз тот случай, когда я подумал: «Ждать еще год невозможно». И тогда друзья сказали мне: «Ты же ждал десять лет, книга лежит у тебя с 1982 года». А я ответил: «Я не могу объяснить, почему, но я должен снять картину в 93-м. И не спрашивайте меня, почему. Всё, я еду в Польшу».

Но труднее всего было убедить работников моей студии. У них было много сложностей с «Парком юрского периода», и потому они переполошились, узнав, что я покидаю их на три с половиной месяца раньше, чем обещал. Я не думаю, что они понимали, как много я работал. Монтаж «Парка...» к тому времени был уже полностью завершен. А в Польше у меня была возможность каждый день следить за сведением звука, цветокоррекцией и разработкой спецэффектов — по спутнику. Так что я ничего не упустил. Но работы было выше головы.

И хотя у нас было два-три сеанса спутниковой связи в неделю для работы над спецэффектами, хотя я три раза по выходным мотался в Париж, чтобы делать сведение, словом, потратил на «Парк...» массу времени и сил, я все-таки думаю — знаю, это прозвучит претенциозно, — я думаю (Universal, конечно, не согласится), насколько все-таки «Парк...», который я доделывал одновременно со съемками «Шиндлера», был тривиален по сравнению с тем, что мы переживали в Польше. Посмотрев хотя бы полминуты «Парка...», я бы сказал: «Как все

Я сказала ему... я не помню, что я говорила; теперь я ничего не говорю... «Почему вы бьете меня?» Он сказал: «Я бью тебя именно потому, что ты спрашиваешь, за что я тебя бью».

Она пожала плечами, словно извиняясь, что позволила себе так разговориться. Больше ей не хотелось откровенничать.

Шиндлер доверительно наклонился к ней.

— Да, у вас нелегкая жизнь, Хелен,— сказал он ей.

— Неважно,— сказала она.— Я так и так жду.

— Чего ждете?

— Что когда-нибудь он пристрелит меня.

Шиндлер покачал головой, и она подумала, что с ее стороны было бы слишком большой смелостью питать какие-то надежды. Может, хорошая одежда и вежливое поведение герра Шиндлера — всего лишь провокация?

— Ради Бога, герр директор, я тут такого навидалась. В понедельник мы поднялись на крышу скалывать лед, Лизек и я. И мы видели, как герр комендант вышел на веранду, как раз под нами. И там вынул револьвер и выстрелил в женщину, которая проходила мимо. Она несла узел. Он попал ей прямо в горло. Женщина просто шла себе куда-то. Вы понимаете? Она была точно такая, как все остальные, ничем не отличалась. Я и представить себе не могла, что он это сделает. И чем лучше вы узнаёте герра коменданта, тем отчетливее понимаете, что тут нет никаких правил, которых можно было бы придерживаться. Вы не можете сказать себе: «Если я буду соблюдать эти правила, то буду в безопасности».

это мелко по сравнению с тем, что произошло здесь!»

Дж. Блэр. Как вы думаете, нужно ли быть евреем, чтобы понять историю Шиндлера?

С. Спилберг. Не думаю. Достаточно быть просто человеком. Я думаю, так было и с Шиндлером. Ему не нужно было быть католиком, или евреем, или еще кем-либо. Ему достаточно было иметь хотя бы слабый проблеск гуманности и власть, возможность что-то изменить.

Я пережил невероятные события на съемках. Об одном расскажу. У меня был зуб на всех немецких актеров, которых я пригласил играть нацистов. Я не хотел, чтобы их играли поляки. Я позвал их из разных театральных трупп Берлина, Франкфурта, Мюнхена и Австрии. Мне было очень трудно общаться с ними после того, как выключалась камера. И поэтому, за исключением каких-то чисто режиссерских объяснений, я почти не разговаривал с ними. Я ловил себя на чувстве гнева — ведь, возможно, это были дети тех, кто принимал непосредственное участие в трагедии. Этих детей, конечно, не за что было винить. Но я про себя все же обвинял их и потому несколько недель чувствовал себя ужасно, понимая, что не могу с ними разговаривать.

А потом была еврейская Пасха, и мы были на пасхальной службе в Кракове. Собралась вся наша команда, и, конечно, пришли израильские, еврейские актеры. И вдруг вошли наши германские актеры, одетые в обычную, повседневную одежду. Они надели ермолки и сели за стол — нас было человек шестьдесят-семьдесят, сидевших вместе,— и все израильские актеры сели рядом с немцами, раскрыли молитвенники, и служба началась. Израильтяне объясняли, почему положено вымачивать горькие травы, макать яйцо в соленую воду, а я сидел во главе стола и просто плакал. Я был потрясен этим зрелищем. Зрелищем всех актеров, которых я привык видеть в униформах оберштурмфюреров, актеров, которые изображали жестокость, воссоздавая события прошлого. И тут я понял, что просто не могу отделять реальность от вымысла — и моя враждебность по отношению к германским актерам сгорела во мне дотла.

В короткие перерывы между съемками я думал: «Мне нужно увидеть что-то знакомое», — и начинал читать надписи на лампах и генераторах, все они были на английском. Это были лампы, которые я хорошо знал, потому что именно этим светом я пользовался в «Парке юрского периода», они же были и в «Хуке», и в «Искателях потерянного ковчега». Так что я глазел на названия ламп и надеялся — это поможет. Но не помогало. Это я к тому, насколько отчаянно я не желал оставаться в этом месте. Мне так не хотелось быть там именно в тот момент, когда я там был.

Дж. Блэр. Вы закончили съемки в Освенциме на день раньше?

С. Спилберг. Да, мы все сделали за два дня.

Дж. Блэр. Не потому ли, что вам хотелось поскорее убраться оттуда?

С. Спилберг. Да, терпеть я больше был не в силах. Все, что мне было нужно, я снял. Я ничем не пожертвовал, ничего не сократил. Просто мы работали быстрее. К тому же там был ужасный холод. Температура 15—20 градусов ниже нуля. И помимо этого, у всех актеров — только очень тонкое шерстяное белье под костюмами, потому что оно и было таким тогда. Поэтому актеры просто замерзали. И я,

---

Шиндлер сжал ее руку.

— Послушайте, моя дорогая фрейлейн Хирш... несмотря на все это, тут все же лучше, чем в Майданеке или Освенциме. Если вы сумеете сохранить свое здоровье...

— Я думала,— сказала она,— что это будет легче тут, на кухне. Когда меня перевели сюда из лагерного пищеблока, все девушки мне завидовали.

По губам ее скользнула скорбная улыбка.

Шиндлер снова повысил голос. Теперь он напоминал человека, втолковывающего принципы физики.

— Он не убьет вас, моя дорогая Хелен, потому что вы доставляете ему слишком большое удовольствие. Вы так нравитесь ему, что он даже не позволяет вам носить звезду. Он не хочет, чтобы кто-нибудь знал, как ему нравится еврейка. Он застрелил ту женщину, потому что она ничего для него не значила, она была одной из многих, она была для него пустым местом. Вы должны это понять. Но вы, вы... да, это гнусно, Хелен. Но такова жизнь.

Похоже, он понял, почему она оцепенела. Он пробормотал какие-то подбадривающие слова. Они еще увидятся. Он попытается вытащить ее отсюда.

— Вытащить? — спросила она.

— С виллы,— объяснил он. — На мой завод,— сказал он. — Конечно, вы должны были слышать... У меня фабрика эмалированной посуды.

— Ах, да,— сказала она, словно ребенок из трущоб, которому рассказывают о Ривьере.— «Эмалия» Шиндлера. Я слышала о ней...

«Список Шиндлера». Рабочий момент. Бен Кингсли и Стивен Спилберг

как нормальный человек, не мог позволить себе три дня выводить их на такой мороз. Так что мы быстро все закончили и смылись оттуда.

Дж. Блэр. Давайте вернемся к Шиндлеру. Изменилось ли ваше отношение к нему и ваше понимание его поступков после того, как вы прошли через съемки этого фильма?

С. Спилберг. Даже сняв картину о его жизни, я все еще не могу сказать, что хорошо его знаю. Изучив его через собственный фильм, я могу только развести руками и сказать: «Мне известно только то, что он спас тысячу сто человек. И это достоверно». Мы знали о нем только хорошее. Попытки узнать остальное закончились в основном крахом. Особенно трудно было Лайэму Нисону, который играл Оскара Шиндлера. И он, и я старались изо всех сил — и вместе, и поодиночке, разговаривали с людьми, которые знали его, но они, как правило, ограничивались только описанием его внеш-

---

— Берегите здоровье,— снова сказал Оскар. Похоже, с его точки зрения, это было самым главным.

— На лагерной кухне у меня сестра,— решилась наконец Хелен.— Младшая сестра. Я бы хотела, чтобы вы выкупили ее, если ее станут загонять в теплушку. Я догадываюсь, что вы часто заранее знаете о таких вещах.

— Постараюсь этим заняться,— небрежно, отнюдь не давая ей торжественного обещания, сказал Шиндлер.

Так стылым зимним вечером началась легендарная история Оскара Шиндлера, так он приступил к спасению человеческих жизней.

•

В кабинете управляющего Штерна и Шиндлера представили друг другу. В соответствии с последним указом губернатора Франка, бухгалтер обратился к Оскару со словами:

— Должен сообщить вам, что я еврей.

— Ну и что? — буркнул ему Шиндлер.— А я немец. Каждый при своем!

...Ицхак Штерн был в полной мере одарен доставшейся ему от предков способностью нюхом почуять того гоя, который может оградить или даже спасти его, еврея, от ненависти других гоев. Ощущение надежности, словно обещание какого-то укрытия, — вот что с первой минуты Оскар внушал Штерну. Это ощущение сразу определило интонацию их беседы, подобно тому как намек на интимные отношения придает особый характер разговору мужчины и женщины на вече-

ности и манер. Помимо этого я общался с теми, кто с ним работал. Один из личных секретарей Шиндлера провел со мной на съемках три дня. Но и эти люди описывали скорее его внешность, чем его сущность. Их рассказы о Шиндлере напоминали мне рассказы о какой-нибудь суперзвезде, у которой есть особая аура. Почти никогда неизвестно, в чем сущность и причины ее популярности, но приближенным нежиться в лучах ее славы все равно очень приятно.

Дж. Блэр. Сам Шиндлер, кажется, был человеком, который любил, когда его любили?

С. Спилберг. Да, мои изыскания свелись к тому, что он хотел, чтобы все смотрели на него как на самого великого человека на Земле, как на полубога. Он, по-видимому, даже не слишком скрывал это свое желание. Он не стеснялся дефилировать по фабрике и бросать на пол недокуренные сигареты, чтобы их подбирали евреи. Но он никогда сам не угостил бы их куревом. Эпизод из фильма, где он случайно натыкается на Хелен Хирш, еврейку — горничную Гета, взят из реальной жизни, мне Хелен сама рассказала. Шиндлер тогда сказал: «Ты что, не знаешь, кто я?» Как кинозвезда — как Мел Гибсон, вошедший в комнату, где его не узнали. И когда она не нашлась что ответить, он произнес: «Я Шиндлер, я Шиндлер!» — так, будто в самом этом имени заключалось ее спасение. А когда должной реакции не последовало, он стал угощать ее шоколадом. И так продолжалось до тех пор, пока она наконец не уверовала в то, что он и правда хороший. Он действительно любил, когда его любили.

Дж. Блэр. А почему ему так важно было быть хорошим и в глазах евреев — ведь он мог бы ограничиться только своими германскими товарищами?

С. Спилберг. Может быть, у него было нечто вроде Моисеева комплекса. Знаете: пусть мой народ выйдет, я уведу его от зла... И он хотел реализовать его. Он хотел реализовать и свой комплекс в отношениях с женщинами. Он также хотел властвовать над СС, потому что понимал — если он не подавит их первым, они подавят его. У него было очень тонкое чувство собственного имиджа, он знал, как люди воспринимают его. Он любил стоять у окна своей конторы и созерцать фабрику, так чтобы его видели снаружи. Он обожал производить смотры своей фабрики в сопровождении многочисленных секретарей, которые стремились взять на карандаш все, что бы он ни произнес.

И снова я вспоминаю Стива Росса. Стив никогда бы не прошел в дверь первым. Самая дивная история о Стиве, которая прекрасно объясняет, какого рода человеком он был, это история его похода в Линкольн-центр. Однажды он отправился на концерт, и когда поднимался по лестнице и доставал из кармана билеты, он обронил мелкую монетку. Какой-то оборванец поднял ее и вернул Стиву, за что тот вручил ему пятидолларовый банкнот. Наверное, таким человеком был и Шиндлер.

Дж. Блэр. Да, но Стив Росс не рисковал так, как рисковал Шиндлер.

С. Спилберг. Конечно. Потому-то Шиндлер и герой мирового уровня, ведь он ставил на карту собственный имидж, имидж эдакого краковского «Великого Гэтсби». В любой момент вся его конструкция могла рухнуть. Всегда была вероятность, что найдется некто, кто пойдет прямиком к Генриху Гиммлеру или к кому-нибудь в этом роде и заложит его, настучит, что он большой любитель евреев. Из трех случаев его ареста самым опасным был тот, когда

ринке. Эта уверенность Штерна в новом знакомом была основана всего лишь на смутных предположениях, так что он не осмеливался в ней признаться, дабы не нарушить установившуюся между ними связь.

— Дело отличное,— сказал Штерн.— Вы можете поговорить с моим братом. И, конечно же, есть возможность заключения военных контрактов... Такое предприятие сможет выпускать походные котелки и полевые кухни. Даже в сегодняшних условиях фабрика сможет выдавать продукции больше, чем на полмиллиона злотых в год...

Штерну не пришло в голову спросить, почему столь преуспевающий немецкий предприниматель выразил желание обсудить именно с ним свои начинания. Подобные встречи сопутствовали всей истории его народа. Он стал растолковывать Оскару, на каких условиях коммерческий суд согласится сдать в аренду обанкротившееся предприятие.

Наконец, понизив голос, Штерн рискнул спросить:

— Вы понимаете, что скоро вам станет ясно, насколько ограничено число людей, которых вам разрешат взять на работу?..

Шиндлер оживился:

— Как вы об этом узнали? Об окончательном решении?

— Прочел в «Берлинер Тагеблатт». Пока еще евреям разрешается читать газеты.

Не прекращая смеяться, Шиндлер протянул руку и позволил ей опуститься на плечо Штерна.

— Вот как? — спросил он.

Наконец герр Шиндлер засунул отчет о деятельности «Рекорда» обратно в нагрудный карман,

его взяли с формулировкой «позор нации» за то, что он целовался с еврейкой.

Когда я снимал эту сцену, кто-то похлопал меня по плечу, я обернулся — позади стояла та самая женщина — небольшого роста, ей был 61 год, и у нее была такая же книжка Кинелли, как и у меня. Через переводчика она сказала: «Меня зовут Нуиза Горовиц» — и раскрыла книгу, где все упоминания о ней были подчеркнуты. «Видите, вот это я, и это я, и это я. Так что я настоящая». Ей очень хотелось, чтобы все поверили в ее существование. Она говорила: «Видите, он поцеловал меня и попал в тюрьму за этот поцелуй».

Дж. Блэр. Я должен задать неизбежный вопрос, который, вероятно, хотели бы задать вам тысячи людей, потому что он касается того аспекта вашего творчества, к которому относятся наиболее скептически. Вы большой мастер рассказывать истории, но нет ли у вас склонности к сентиментальности?

С. Спилберг. Я не думаю, что вы найдете этот фильм хоть сколько-нибудь сентиментальным. Это не так. Истории шиндлеровских евреев вовсе не сентиментальны. Они построены только на фактах.

Дж. Блэр. Да, но вы как режиссер знаете миллион разных способов подать историю...

С. Спилберг. Да. Я хорошо знаю, какие струны надо затронуть. Но у меня нет ощущения, что в этом фильме я коснулся хоть одной из них.

Дж. Блэр. И тем не менее вы ждете, что на картине будут плакать.

С. Спилберг. Да, будут. И хорошо, если будут. Если и заплачут, то только потому, что больше им ничего не остается...

Дж. Блэр. Вы имеете в виду, что история сама заставит?..

С. Спилберг. Да. Как я уже говорил, события, о которых рассказывает картина, связаны между собой довольно свободным узлом. Этот фильм вовсе не мелодраматичный. Он сухой. Не слезливый. «Цвет пурпура» — слезливый. А этот — нет. Там есть место для слез, но не потому, что кто-то поиграл на самых простых чувствах.

Дж. Блэр. Не случайно ли, что, по вашим меркам, это еще и достаточно дешевый фильм?

С. Спилберг. Он обошелся в 22 миллиона, что на моем языке и значит «дешевый». Но больше денег он и не требовал. Я думаю, если бы мне понадобилось 33 миллиона, Universal дала бы их. Если нужно было бы 43 миллиона, Universal все равно выделила бы эту сумму.

Дж. Блэр. А почему он черно-белый?

С. Спилберг. Я думаю, если люди и видели что-нибудь о холокосте, а в основном это документальные кадры и фотографии, то они видели это в черно-белом изображении, за исключением четырехминутной хроники освобождения Дахау, снятой Джорджем Стивенсом. Так что если бы я и сделал «Список Шиндлера» цветным, то приглушил бы этот цвет и довел бы его до качества «анти-technicolor» 1939 года, что выглядело бы очень неловко и потому весьма проблематично. Знаете, пробы Вупи Голдберг для фильма «Цвет пурпура» я тоже сделал черно-белыми, и это было великолепно. Но у меня как-то не хватило духу снимать весь фильм черно-белым, потому что назывался он все же «Цвет пурпура». А может, стоило бы, и тогда всем, кто критиковал меня за чрезмерные красоты операторской работы, пришлось бы замолчать.

С моей, очень субъективной точки зрения, в черно-белой гамме этого фильма заключена его

встал и в сопровождении Ицхака Штерна вышел. Они постояли некоторое время среди машинисток и клерков, обмениваясь негромкими суждениями, которые Оскар любил себе позволить. И именно здесь он понял, что христианство корнями своими уходит в иудаизм: тема эта почему-то, может, из-за детской дружбы с Канторами в Свитави, всегда интересовала его. Штерн отвечал ему тихо и вдумчиво. В свое время он писал статьи, посвященные сравнительному анализу религий. Оскар, который, заблуждаясь, считал себя в определенной мере философом, рад был обменяться мнениями со специалистом. Склонный к углубленному и тщательному до педантизма изучению предмета, Штерн встретил в лице Оскара понимающего собеседника, одаренного от природы умом, хотя и лишенным концептуальной глубины. Штерн поймал себя на том, что подыскивает исторические аналогии, стараясь объяснить Оскару, почему Гитлер в конце концов обречен на поражение.

Последние слова вырвались у Штерна, прежде чем он спохватился. Евреи, находившиеся в помещении конторы, склонили головы и уставились в бумаги. Шиндлер оставался совершенно спокоен.

К концу разговора Оскар сформулировал нечто новое для себя. В такие времена, сказал он, церкви, должно быть, трудновато внушать людям, что их Отец Небесный заботится о жизни и смерти даже простого воробья. Он бы не смог быть священником, сказал Шиндлер, в такие времена, когда жизнь стоит не дороже пачки сигарет. Штерн понимающе кивнул, а потом заметил, что герру Шиндлеру было бы неплохо заглянуть в талмуд, где говорится: тот, кто спасет жизнь хотя бы одного человека, спасет весь мир.

«Список Шиндлера» Рабочий момент
Бен Кингсли и Стивен Спилберг

честность и реализм, она придает картине большую непосредственность, чем цвет, который ведет к «голливудизации» темы. Он сделал бы фильм не в меру возвышенным и слишком романтичным. Все наиболее ужасающие факты, которые мы уловили в черно-белой гамме, цвет бы выделил, усилил, и из ужасающих они превратились бы в слишком красивые.

Дж. Блэр. Какими качествами самого Шиндлера вы руководствовались при выборе актера на его роль?

С. Спилберг. Я буквально с ног сбился в поисках. Основное качество, которое я искал — поскольку я был предуведомлен о нем документальными съемками, включая ваши, — была его теплота. Также я заметил, что он способен меняться. В одну секунду из добренького папочки он мог превратиться в грозного директора школы. Он входил и выходил из этих состояний очень быстро, в какой-то момент в нем проявлялось нечто невероятно стоическое, но уже в следующую секунду он был баварским пьяницей. Я мог вообразить, как он устрашал людей, пугая их мыслью о том, что пришел их черед и даже что смерть свою они примут из его рук. А в другом случае давал понять, что в его руках не может быть ничего, кроме плитки шоколада.

Дж. Блэр. Как в руках у фокусника?

С. Спилберг. Да, как у фокусника. Мне нужен был кто-то рассудительный и спокойный. И за этим стальным имиджем заводовладельца, великого импресарио должно было скрываться сострадание, читаемое во взгляде. У Лайэма Нисона все это было.

Дж. Блэр. И вы пошли проторенным голливудским путем, назначив британца на роль «плохого», на роль Амона Гета?

С. Спилберг. Да, наверное, это не очень хорошо. Я бы назначил немца на роль «плохого», если бы смог найти актера с такой энергетикой, какая есть у Ралфа Файэннса. Но я такого не обнаружил.

Дж. Блэр. Выскажу, наверное, расхожую мысль, но многие утверждают, что Шиндлер и Гет были в каком-то смысле двумя сторонами одной медали.

С. Спилберг. Многие чувствовали, что один — тень другого и что между ними было, знаете ли, что-то почти родственное. Я думаю, что Гет ужасно хотел быть Шиндлером. Но не уверен, что Шиндлер когда-либо хотел стать кем-то вроде Гета, хотя при этом он был достаточно хорошим актером, чтобы убедить Гета в обратном. Я думаю, Шиндлер презирал Гета, но скрывал это, пил с ним, ходил по бабам, обедал и имел деловые контакты. Но не думаю, что Шиндлеру он хоть сколько-нибудь нравился, в то время как Гет восхищался Шиндлером и хотел быть Шиндлером даже больше, чем самим собой. Думаю, он соревновался с Шиндлером. У него же тоже были операции на «черном рынке». Он посылал начальникам СС такие же подарки, что и Шиндлер. Он соревновался с Шиндлером за покровительство тех же вышестоящих чинов СС, имевших отношение к «черному рынку», и тому подобное. Так что, в каком-то смысле, они были, конечно, нужны друг другу.

Но главная черта Шиндлера — его доброта, которая была частью его натуры. Не в том смысле, что он начинал как антихрист, потом понял, как стать человеком, а затем спас евреев. Он всегда был человеком. Просто в нем была сила, потом появилось стремление, а затем и сила воли, чтобы совладать с ним.

— Верно,— сказал Оскар Шиндлер.— Совершенно верно.

Прав он был или нет, но Ицхак Штерн всегда считал, что именно в это мгновение он бросил семена во вспаханную борозду.

•

...При входе на «Эмалию» женщин, которых Шиндлер завербовал в гетто, попросили подняться наверх, где они оказались перед дверью с табличкой «Директор». Эдит Либгольд услышала низкий грудной голос, который пригласил всех войти. Герр директор встретил их, сидя с сигаретой на краю стола. Его светлые волосы были недавно подстрижены, на нем был двубортный пиджак и шелковый галстук. Вероятно, он собрался в гости, на обед, но задержался специально, чтобы встретить новеньких. Он был высок, широкоплеч и очень молод. Идеальный ариец, воплощенная мечта гитлеризма. Эдит приготовилась выслушать патетический рассказ о военных победах и призывы помочь армии. Напрячь все силы, чтобы увеличить столь необходимый выпуск продукции.

— Я хотел бы поприветствовать вас,— сказал вместо этого директор.— Вы стали частью коллектива этого предприятия. — Он отвел глаза в сторону; казалось, ему стало неловко: «Зачем я им это говорю? Что им моя фабрика?»

Затем, без всяких предисловий или многозначительных намеков, он произнес:

— Работая у меня, вы будете в безопасности. Оставшись здесь, вы сохраните свою жизнь.

Эти слова поразили их. Словно глас Божий. Каким образом простой смертный может давать

Дж. Блэр. Как вы думаете, вступал ли Шиндлер в личные отношения с евреями, которые работали на его фабрике, помимо, конечно, мелких начальников цехов?

С. Спилберг. Самое любопытное, что Шиндлер знал многих по имени. Думаю, это делало ему честь. Когда впервые составлялся список лиц, которым он мог бы помочь, Шиндлер из головы вписывал имена тех, кто у него работал. Я для себя назвал этот список его «списком совести», и этот список совести был составлен не на основе его личных отношений или из желания заработать как можно больше денег на сильных и квалифицированных рабочих.

Дж. Блэр. Не оттуда ли возник Ицхак Штерн, правая рука Шиндлера?

С. Спилберг. Штерн, которого играет Бен Кингсли, был очень важной фигурой — фильм наглядно демонстрирует его значительность хотя бы потому, что он был совестью Шиндлера. В картине есть чудесный момент, когда Штерн, работающий на Шиндлера в Плашове, встречается с ним на вечеринке у Гета. Штерн смотрит на Оскара и говорит: «Помни, что в верхнем ящике моего стола лежит очень важная бумага, и не забудь послать подарок ко дню рождения дочери гауптштурмфюрера в следующую среду». В последнюю минуту он сообщает, куда рассованы все важные бумажки и документы. Он смотрит на Шиндлера и говорит: «Смотри же, постарайся, чтобы все не развалилось. Я слишком долго трудился».

И это было правдой. Штерн действительно очень много трудился, чтобы полностью воплотить мечту Шиндлера. Это все равно как если бы я предложил идею нового фильма и нашел бы другого режиссера, который бы все исполнил, а я потом только выступил бы с представлением этой картины: «Стивен Спилберг представляет еще чей-то фильм». Оскар даже говорит в фильме: «Я не так хорош в работе, как на презентации».

Дж. Блэр. Не этим ли объясняются причины спасения Шиндлером евреев?

С. Спилберг. Как я уже говорил, в фильме нет такого момента, в который Шиндлер мог бы сказать: «Отныне я буду героем». Я старался вплести некоторую неоднозначность в ткань повествования, которая могла бы приоткрыть мотивы его поведения. Но я также чувствовал, что не менее важно рассказать и саму историю этой кампании.

Дж. Блэр. Что вы имеете в виду?

С. Спилберг. От ясности истории, основной интриги зависит, насколько прочной будет моя связь со зрителями, возможно, даже со школьниками, если этот фильм когда-нибудь покажут ученикам старших классов. Я хотел бы видеть прежде всего таких зрителей — потому что именно они ничего не знают, некоторые думают, что холокост — это еврейский праздник. Такое неведение ужасно. И история Оскара Шиндлера показалась мне хорошим примером того, каково было польским евреям в те годы.

Дж. Блэр. Не думаете ли вы, что, полностью сосредоточившись на евреях, можно упустить из виду то, как были вовлечены в холокост простые германцы? Другими словами, не лишились ли вы возможности проанализировать сознание исполнителя, целиком концентрируя внимание на пассивной жертве?

С. Спилберг. Знаете, не было бы новостью, если бы я еще раз сообщил, что нацисты плохие. О нацистах я уже все сказал в фильмах об Индиане Джонсе.

такие гарантии? Обещать жизнь? Спасение? Но Эдит Либгольд поймала себя на том, что безоговорочно поверила ему — сразу.

Все женщины, завербованные на «Эмалию», испытывали сладостное головокружение. Словно какая-то рехнувшаяся старая цыганка, даже не получив подаяния, пообещала им, что каждой суждено выйти замуж за графа. Эдит почувствовала, как обрела почву под ногами. И если бы ее повели на расстрел, она бы, скорее всего, искренне возмутилась: «Как это так, ведь герр директор сказал, что этого не может быть!»

Работа не требовала особых усилий. Захватами на длинных ручках Эдит переносила посуду из больших ванн в печь для обжига. И все время в ушах у нее звучало обещание Шиндлера. Только сумасшедший может высказать его с такой абсолютной уверенностью, не моргнув глазом. Но он явно не был умалишенным. Это означало, что он имел отношение либо к Богу, либо к дьяволу, во всяком случае, к тайным законам мироустройства. С другой стороны, его внешность, манеры, его холеные руки с золотыми кольцами — весь его облик меньше всего отвечал представлениям о мессии или ясновидце. Руки его привыкли держать бокал с вином, ласкать женщину.

Как соединить этого земного мужчину с мистической верой, которую он в первое же мгновение сумел внушить отчаявшимся?

В этом году и в последующие такие размышления не покидали не только Эдит, но всех, кого судьба сводила с Оскаром Шиндлером. Если этот человек обманывает, если он, могущественный и мудрый, бросает слова на ветер, то, значит, нет Бога — и нет Добра <...>

Дж. Блэр. А если бы вы сняли Индиану Джонса уже после того, как сделали «Список Шиндлера», вы бы изобразили фашистов точно так же?

С. Спилберг. Это хороший вопрос. Возможно, я сделал бы их другими, потому что там масштабы того зверства, которое они сотворили, несколько приуменьшены, и потому там нацисты больше похожи на аполитичных бандитов из вестерна. Так что если бы я сперва сделал «Шиндлера» и снимал Индиану Джонса с моим нынешним пониманием холокоста, я бы, наверное, не использовал нацистов как обычных «мальчиков для битья», которые все время получали тумаки от Харрисона Форда.

Дж. Блэр. Одна из самых главных вещей в холокосте — это его размах. Не забыли ли вы об этом размахе, снимая такую частную историю?

С. Спилберг. Вряд ли. Я думаю, весь размах можно передать и через единичный образ. Невозможно показать масштаб этого бедствия на полотне размером с экран. Никакой камерой невозможно вместить в пространство кадра все то, после чего люди бы ахнули: «Это кошмар почище ужасов Римской империи и испанской инквизиции, да и любого другого глобального взрыва человеконенавистничества в истории цивилизации». Я разговаривал со многими потерпевшими, и все они смотрели на холокост с точки зрения их личного опыта. Им вовсе не требовалось осознавать масштабы всего бедствия, чтобы объяснить, что случилось с их семьей. Просто они говорили, что в их семье было двадцать четыре человека, а выжить удалось только им одним. Этот факт для меня и есть масштаб — когда я узнаю, что из всех двадцати четырех братьев, сестер, тетушек, дядюшек, матерей, отцов, бабушек и дедушек выжил только кто-то один.

Я тоже всегда недоумевал: почему так много евреев безропотно подчинились этому произволу? Потому ли, что они просто не могли представить возможным искоренение целой нации? Или потому, что, как сказал один из персонажей моего фильма: «Слушайте, мы же их рабочая сила. Зачем же им убивать свою рабочую силу? Мы им нужны»? Не эта ли логика давала евреям надежду выжить и хранила ее до самого последнего момента, когда их приводили в черную комнату вместе с тысячами других людей? Вот что меня волнует больше всего.

Перевод с английского Елизаветы Листовой

Выражаем благодарность творческой ассоциации «Ист-Вест» и «Юнайтед интернэшнл пикчерз» за предоставленные материалы.

•

Во время одной из недавних «чисток», как рассказал Штерн Оскару, Амон явился в механическую мастерскую. Мастера, как солдаты, вытянувшись по стойке «смирно», исчерпывающе отрапортовали ему, ибо каждый знал, что из-за неправильного подбора слов он может быть обречен на смерть.

— Мне нужно только двадцать пять слесарей,— сказал Амон старшему мастеру.— Двадцать пять, и не больше. Представить мне самых квалифицированных.

Один из мастеров показал на Левартова, и рабби присоединился к шеренге, хотя заметил, что Амон обратил на него особое внимание. Конечно, никто не знал, какую шеренгу погонят на выход, но, во всяком случае, безопаснее было стоять в одном ряду с квалифицированными рабочими.

Отбор продолжался. И тут юноша — почти мальчик, не моложе шестнадцати и не старше девятнадцати, выкрикнул из середины другой, забракованной шеренги:

— Но, герр комендант, я тоже слесарь!

— Да, любезный? — пробормотал Амон: вытащив револьвер, он подошел к мальчишке и выстрелил ему в голову. Несчастного отбросило к стенке. Он был мертв, как убедился изумленный Левартов, еще до того как сполз на пол.

•

Прошло несколько дней, рассказал Штерн Шиндлеру, прежде чем Амон снова вернулся в мас-

М. Туровская

Запредельное торможение

Парадокс Шиндлера на фоне одной дискуссии

В этот вечер по TV должны были транслировать церемонию вручения «Оскаров». Странным образом все усилия имитировать это сакрально-профанное действо в рамках иной культурной традиции — будь то европейский «Феликс» или отечественная «Ника» — выглядят натужно и часто, как говорили в старину, по́шло. Но «Оскар» на американской территории — в данном случае в Нью-Йорке, на 71 st., между Амстердам и Коламбус — смотрится естественно и даже духоподъемно.

Так как было понятно, что на этот раз дождь «Оскаров» прольется, скорее всего, на Стивена Спилберга, то до вечера еще оставалось время, чтобы посмотреть в ближайшем кинотеатре «Список Шиндлера».

Он и собрал сакраментальные семь статуэток (не считая еще двух за «Парк юрского периода»), и на церемонии можно было наблюдать не только осунувшегося режиссера, утратившего солнечный облик баловня успеха и заметно переволновавшегося, но и его завидно моложавую, стройную и навзрыд плачущую еврейскую маму.

На следующий день я купила в киоске газету «Виллидж войс», где была опубликована дискуссия «Миф, кино и память», состоявшаяся в Еврейском музее, чтобы убедиться, что, как и большинство дискуссий (если ими не управляют тоталитарно), она началась скорее за здравие, чтобы кончиться — скорее за упокой. Она началась знакомой формулой, что кино «Список Шиндлера» — «больше, чем кино», и кончилась ссылкой на «Агаду», ибо Спилберг удовлетворил потребность той аудитории, какая подобна глупому сыну, которому в пасхальный вечер надо дать самую краткую и упрощенную версию Исхода — «simple-son market».

Внутри этого силового поля аргументы были достаточно напряженными, трезвыми, иногда едкими или, наоборот, патетическими — не забудем, что исходили они от специалистов не только по кино, но и по проблематике холокоста. Мое собственное «послечувствие» было не менее сложно — начиная с правомерности экранизации подобного материала и кончая деталями и частностями. Но хотя фильм игровой, эти споры странным образом напомнили мне то, что происходило у нас, так сказать, «за рамкой кадра», во время работы над «Обыкновенным фашизмом».

«Список Шиндлера» («Schindler's List»)
Автор сценария Стивен Заилян. Режиссер Стивен Спилберг. Оператор Януш Каминski. Художник Алан Старски. Художник по костюмам Анна Беджрич-Шеппард. Композитор Джон Уильямс. Монтаж Майкла Кана. В ролях: Лайэм Нисон, Бен Кингсли, Ралф Файэнс, Кэролайн Гудолл, Джонатан Сагалл, Эмбет Дэвидц и другие. Продюсеры Стивен Спилберг, Джеральд Р. Молен, Бранко Лустиг. Производство «Юниверсал Пикчерз», «Амблин Энтертэйнмент». 1993.

терскую и стал отбирать: кого на холм — на расстрел, а кого в транспорт — в Освенцим. Наконец он, как Левартов и ожидал, остановился у его верстака.

— Чем занимаешься? — спросил комендант.

— Герр комендант,— доложил Левартов,— я делаю дверные петли. — И в доказательство рабби показал на небольшую кучку их, лежавшую на полу.

— Сделай одну при мне,— приказал комендант. Вынув из кармана часы, он стал хронометрировать. Левартов согнул пластину; его пальцы двигались легко и точно — уверенные рабочие руки, которым нравилось делать то, что они делают. Чувствуя, как стремительно летят секунды, он покончил с петлей за пятьдесят восемь секунд и бросил ее на пол.

— Другую,— буркнул Амон. Примерно через минуту еще одна петля упала на пол.

Амон смерил взглядом кучу готовых изделий.

— Ты работаешь тут с шести утра,— сказал он, не поднимая глаз от пола.— Ты можешь работать со скоростью, которую только что показал мне — и всего только такая кучка?

Левартов понял, что от смерти ему не увернуться. Амон провел его по проходу, и никто не осмелился поднять глаза от станка. Да и на что смотреть? Ведут кончать. Это в Плашове было самым обычным делом. На улице был в разгаре весенний день. Схватив Менашу Левартова за плечо, Амон поставил его у стенки мастерской и вытащил револьвер, из которого за два дня до этого убил мальчишку.

Проморгавшись, Левартов увидел, что другие заключенные, таскающие грузы по лагерю, стремятся поскорее скрыться из виду. Он забормотал про себя «Шма Исроэл» и услышал, как Амон

Ибо есть явления, которые не охватываются нормальным человеческим восприятием. Может быть, современный глобальный кризис цивилизации одним из источников имеет практику тоталитарных режимов. Противоречие между необходимостью удержать память об этом в поколениях и невозможностью охватить совершившееся в терминах наличной цивилизации толкает авторов на поиски собственного маневра — того, что нынче именуют дискурсом. И каким бы ни был этот маневр — тем более если фильм обращен не к ближайшему кругу, а к urbi et orbi, — он всегда будет нести внутри себя синдром неразрешимости.

Стивен Спилберг, чемпион кассы, неистощимый фабулятор, мастер приключенческого бурлеска, сюжетной эскапады и постановочных бутад, нашел свой маневр, экранизировав историю Шиндлера, которая могла бы показаться рождественской сказочкой, если бы не была фактом. Спасение жизни тысячи ста евреев — ничтожно мало на фоне статистики холокоста и невероятно, неправдоподобно много в условиях «окончательного решения еврейского вопроса» (кое-кто из них существует и по сей день на самом деле, не в кино).

Парадокс Шиндлера позволил Спилбергу не то чтобы гармонизировать, но как-то совместить апокалиптический масштаб холокоста с компетенцией игрового кино и со своим неисправимым американским оптимизмом. Из сплошного ужаса он выбрал «нетипичный» фрагмент, который позволил ему сохранить при себе, по словам Окуджавы, «молчаливые Веру, Надежду, Любовь».

Так в свое время Ромму понадобились детские рисунки, чтобы начать разговор о нацизме.

Другая составляющая спилберговского маневра — черно-белое, как бы пожухлое изображение. Прежде сказали бы: он снимает в документальном ключе. Но сегодня очевидно — это тот самый образ документальности, который был сложен фотографией и хроникой полувековой давности. В каком объеме и с каким тщанием она освоена, заметно, наверное, только глазу, отравленному — как мой — полутора годами непрерывного смотрения. Фильм вобрал в себя всю мучительную иконографию гетто — она узнаваема на экране до поворота фигур, выражения лиц, какой-нибудь нахлобученной кепочки. Говоря о «реализме» или «кич-реализме» Спилберга, надо бы помнить об этом. Мимезис фильма относится не столько к реальности, сколько к ее образу, созданному техническими средствами 40-х годов: другие войны и другие геноциды снимали иначе.

Разумеется, Шиндлер останется теперь таким, каким воплотил его Лайэм Нисон, как Чапаев Бабочкина вытеснил своего исторического тезку. Кстати, увидев актера на той же церемонии вручения «Оскаров», я была поражена, сколь мало он в своей современной подвижной субтильности напоминает монументальную фигуру героя фильма, которая, в свою очередь, вызвала у меня иконографические ассоциации с медальным профилем, массивной посадкой головы и плечистыми пиджаками рейхсмаршала Геринга. Если здесь нет личностного уподобления, зато стиль времени взят в его максимуме.

Так что свой маневр у Спилберга в основном соблюден, хотя, разумеется, инъекции голливудского сентимента или кич-реализма, неизбежных в фильме, изначально ориентированном на simple-son market, тоже имеют место.

Кстати, о кич-реализме — он широко пред-

взводит курок. Но за этим металлическим звуком последовал не грохот выстрела, а сухой щелчок, как у испорченной зажигалки. И как раздосадованный курильщик, что-то раздраженно прошипев, Амон Гет вытащил из рукоятки обойму, заменил ее, снова прицелился и нажал на спусковой крючок. И когда голова рабби качнулась, готовая принять пулю, револьвер издал очередной щелчок.

Гет разразился грубой бранью. Левартову показалось, что он готов ему, обреченному, пожаловаться на халтурную работу современных мастеров, словно они, палач и жертва, были коллегами, у одного из которых отказал инструмент. Амон засунул провинившийся револьвер обратно в черную кобуру и вытащил из кармана мундира пистолет с перламутровыми щечками — о таких рабби Левартов, когда был мальчишкой, читал в вестернах. «Ясно,— подумал он,— техническая накладка его не остановила. Он продолжит свое дело. Я умру от пули ковбойского револьвера, поскольку гауптштурмфюрер Гет готов пустить в ход даже самое примитивное оружие».

Когда Гет опять прицелился и нажал на курок, Левартов уже оглядывал окрестности в поисках предмета, который Гет пустит в ход, если и на этот раз его постигнет неудача: в крайнем случае, он размозжит ему голову рукояткой своего служебного револьвера. В нескольких шагах от них высилась куча угля, которая сама по себе ничего не значила.

— Герр комендант... — начал было Левартов, но увидел, как в него вперился ствол маленькой смертельной машинки. И снова щелчок испорченной зажигалки. Амон в ярости готов был, казалось, выломать ствол из креплений рукоятки.

Придя в себя, Левартов сделал вторую попытку:

«Список Шиндлера». Шиндлер — Лайэм Нисон

ставлен в голливудском жанре «постнацистского» триллера (вспомним ли мы фильм «Марафонец» с Дастином Хоффманом и Лоренсом Оливье или недавно показанных по нашему ТВ «Мальчиков из Бразилии» с тем же Оливье и Грегори Пеком), основанного на поединке нелегального, но все еще опирающегося на могущество корпорации нациста и одиночки-еврея, все еще опасного для корпорации. В последнем — полуфантастическом триллере по роману Айры Левина, где пресловутому доктору Менгеле удается по останкам (sic «Юрский парк») воссоздать клан двойников Гитлера, имплантировав зародыши женщинам в разных концах света, а старому еврею, следопыту нацистских преступлений, разгадать дьявольский замысел, — противники в финальной схватке уничтожают друг друга, предлагая нам образцы актерской игры, образы злодея и жертвы-преследователя — извечную мифологему слабости силы и силы слабости.

Логично было бы предположить, что после успешного оживления динозавров Спилберг опрокинет технику «Парка юрского периода» в «серьезный» фильм и возьмет кассу этим испытанным способом. Но режиссер избрал иную стратегию, развернув фильм в квазидокументальном пространстве изображения, которое никак не дает забыть о своем первоисточнике, — по существу брехтовский V-эффект в снятом виде. И однако именно видимое «очуждение» дает зрителю возможность идентифицировать себя с экраном благодаря двойной верификации: заданной фактичности сюжета и очевидному мимезису изображения. Вся мощь Голливуда — техническая, постановочная, массовочная, наконец, актерского потенциала — направлена на решение этой задачи.

В этой связи сравнение с постнацистским триллером, ориентированным на актера, на гегемонию «образа», делает наглядной еще одну черту фильма: он принципиально апсихологичен. Шиндлер — авантюрист, будущий предприниматель — недаром появляется в кадре со спины и довольно долго остается фигурой без лица, имитирующей лишь внешний стереотип власти (упомянутый выше Геринг). Фабула его поведения — широкий жест банкета, позволяющий создать нужный имидж, дружески сфотографировавшись с нацистскими бонзами; предложение еврейской общине отдать средства на его кастрюльное предприятие, составив одновременно обслуживающий его раб-

---

— Герр комендант, хочу поставить вас в известность, что объем моей работы не устроил вас лишь потому, что сегодня утром налаживали станок. И меня на это время отправили сгребать уголь.

Левартову показалось, что он нарушил правила игры, в которой каждый из них должен был играть отведенную ему роль. Игра эта вот-вот должна была завершиться неминуемой смертью Левартова. Словно бы рабби отказался бросать кости, когда пришла его очередь, и наступила неопределенность. Свободной левой рукой Амон ударил его по лицу, и Левартов, как вкус спасения, ощутил вкус крови на языке.

После этого гаптштурмфюрер Гет просто оставил Левартова стоять у стены. Тем не менее окончательное решение, как понимали и Левартов, и Штерн, было всего лишь отложено.

Штерн шепотом поведал все происшедшее Оскару, пока тот был в строительном управлении Плашова: сутулясь на стуле и глядя ему в лицо, Штерн, как всегда, был точен в подробностях.

— Нет проблем,— тихо сказал Оскар. Ему нравилось поддразнивать Штерна.— К чему так долго рассказывать? Человеку, который может гнуть петли меньше чем за минуту, всегда будет место на «Эмалии».

Когда летом 1943 года Левартов с женой оказались в лагере «Эмалии», рабби был уверен, что все попытки следовать предписаниям его религии обречены на провал — в лучшем случае герр директор над ним посмеется. Но днем в пятницу, зайдя в цех боеприпасов, где у станка стоял Левартов, Шиндлер сказал:

— Вы можете быть свободны, рабби. Вам надо готовиться к шабату.

ский контингент — свидетельствует скорее о продуманной афере, нежели о благих намерениях saviour, спасителя. Авторы и дальше не позволяют нам заглянуть, что называется, «в душу» своего героя (хотя наверняка это было в средствах актера), проследить, как и почему он мало-помалу срастается со своим «контингентом» и, не переставая быть расчетливым эксплуататором, становится ревностным его заступником, так что попасть в «список Шиндлера» практически означает жизнь.

Фигуру умолчания можно истолковать поразному. Картина ли это о Клинтоне — как сказал один из участников дискуссии, — о благих аспектах «капитализма с человеческим лицом»? Или неразгаданность спилберговского Шиндлера восходит к великой кинозагадке гражданина Кейна, как обмолвился другой (на эту ассоциацию наталкивает девочка в красном пальтишке, иногда промелькивающая в кадре, — недосгустившееся розовое пятнышко на сером фоне, подобно «Rosebud», «розовому бутону» Кейна)?

Кажется, даже упомянутая в дискуссии передача — интервью Британского TV с «шиндлеровскими евреями» — не внесла ясности в парадокс Шиндлера.

Позволю себе в свою очередь предположить, что апсихологичность была составной частью более общей установки на эпичность. Ибо апсихологичность относится не только к Шиндлеру, но и к совокупному портрету «шиндлеровских евреев». Понятно, что за каждым из них судьба, но авторы ни одну из них не доводят до кондиции новеллы на сюжетном уровне и «образа» на актерском (что было бы нетрудно в голливудской традиции). Отчаянность уловок, трагические или спасительные случайности на краю ежеминутной гибели составляют все же лишь рябь на фоне вынужденной коллективности судьбы согнанных в общее рабство людей — на фоне эпического развития сюжета.

Правда, по мнению немецкого профессора Гертруд Кох (Бохум), иным из «шиндлеровских евреев» предоставлен избыток суверенности, какое-никакое влияние на свою судьбу, что, по разъяснению Ричарда Гольдштейна («Виллидж войс»), есть типично американский взгляд на холокост. Но мне кажется, что личные инициативы — лишь малые человеческие всплески на фоне грозной фатальности. Спилберг сознательно не позволяет себе прорваться сквозь поверхность событий в бездну, которая в наше время чаще всего оказывается бездной спекуляций.

Я помню, как перед просмотром ленты, смонтированной у нас для Нюрнбергского суда, М.Ромм сказал мне: «У вас маленький ребенок, вы можете выйти из зала». Беспредел еще не наступил, и мы скрупулезно дозировали демонстрацию ужасов.

За последующую четверть века домашний экран приучил нас как к искусственным ужасам хоррор-фильмов, так и к натуральным ужасам терроризма, преступности, гражданских войн. Ужас как повседневное зрелище создает психологический эффект «запредельного торможения» по Павлову. Тот признак «бесчувственности», который входит в научную дефиницию постмодернизма, был для Спилберга, таким образом, уже «предлагаемым обстоятельством». Известно, что самая жестокая вещь — детские сказки. Дети заслоняются ужастиками от подавленных страхов, повышая свой «болевой порог», компенсируя слабость. Спилберг развил технику бесшабашного ужастика в лихих приключениях Индианы Джонса,

---

А когда Оскар протянул ему бутылку вина, которую полагалось распить субботним вечером, Левартов понял, что герр директор не шутит. Еще до захода солнца рабби покинул свое рабочее место и направился в барак на заднем дворе «Эмалии». Здесь, расположившись под веревками с сохнущим бельем, он прочел «кадиш» над чашей с вином, под взглядами многих глаз, что смотрели на него с нар, уходивших к самому потолку.

•

<...> И увидел длинный ряд кострищ, разложенных на гребне холма над мастерскими. В день своего рождения Оскар посетил Плашов. Когда через неделю он снова оказался в лагере, бурная активность продолжала набирать обороты. Заключенные, прикрывая рты самодельными масками, кашляя и задыхаясь, выкапывали трупы. Их тащили на одеялах и досках, везли на тачках и укладывали на пылающие бревна. Когда кострище, вырастая слой за слоем, достигало плеча взрослого человека, его поливали горючим и поджигали. Пфефферберг не мог скрыть ужаса, видя, как в трескучем пламени оживали мертвецы, как их тела, содрогаясь, принимали сидячее положение; отбрасывая горящие поленья, они простирали руки и в последнем отчаянном крике открывали рты. Молодой эсэсовец метался среди костров, размахивая пистолетом и выкрикивая какие-то сумасшедшие приказы.

Прах сгоревших трупов оседал на волосах и на одежде, черным слоем опускался на листья в саду, где стояла офицерская вилла. Оскар был поражен, убедившись, что личный состав воспринимал пепел, висевший в воздухе и скрипевший на зубах, как нечто обычное, вроде неизбежных

«Список Шиндлера». Ицхак Штерн — Бен Кингсли

не говоря о «Парке юрского периода». Как я уже сказала, на сей раз он отложил ее в сторону, прибегнув к приему двойного «очуждения», что позволило ему сделать достоянием кино даже газовые камеры Освенцима.

Разумеется, экранизация вполне реального ужаса остается деликатным вопросом. С одной стороны, happy end «шиндлеровских евреев» в газовой камере как бы то ни было шокирует чувство исторической достоверности; с другой — упрек профессора Джеймса Янга (мемориал холокоста) в нежелании показать неприятную правду иродовского убийства младенцев эсэсовцами не более весом, чем, допустим, упрек в нежелательном кич-реализме эпизода, когда мальчик, не находя где спрятаться, погружается по горло в экскременты выгребной ямы, — найти баланс в этом пункте, может быть, невозможно.

Но от искушения психологизации, позволю себе предположить, режиссера удержал здоровый инстинкт кассового чемпиона, ибо это грозило погружением в нечто более сомнительное: в модные бездны садомазохистских фантазий.

Садомазохизм, растление малолетних, инцест вошли в наше сознание в памятные времена «Гибели богов» как мощная социально-фрейдистская метафора нацизма; а андрогинный персонаж Хельмута Бергера стал — перефразируя профсоюзный девиз «Kraft durch Freude» — олицетворением ущербной нацистской «силы через слабость», брутальной компенсации комплексов.

Но дело не только в том, что метафора от частого употребления поизносилась, а фрейдизм снова «носят», он в моде.

Просто к холокосту это не имеет отношения; метафоры тут так же мало применимы, как законы квантовой механики мало применимы к реальности нашего бытия.

Тоталитаризм же в его развитой государственной форме в большей степени прозаическая бюрократическая машина, нежели сексуальная перверсия.

Поэтому я лично благодарна Спилбергу за то, что красивая девушка с нормальным страхом и отвращением глядит на своего мучителя — коменданта Гета, — и никакой специальной сюжетной линии в фильме это не порождает.

Напротив, обсуждение вопроса, не выражает ли это тему фатального соблазна иудейской женщины, равно как и предположение о возможном предпочтении каким-нибудь подростком инфернальной мужественности Гета му-

---

промышленных осадков. Амон вместе со своей подружкой разъезжали верхом среди погребальных костров, и оба они, возвышаясь в седлах, демонстрировали невозмутимое спокойствие. Лео Йон взял с собой двенадцатилетнего сына, который, пока отец был занят делом, ловил головастиков в лужах на заболоченных полянках в лесу. Треск пламени и зловоние отнюдь не мешали им вести нормальную жизнь.

Оскар, откинувшись на спинку сиденья за рулем своего «BMW», подняв окна и прижимая ко рту и носу платок, думал, что вот здесь, должно быть, они сожгли среди других и Спиру с его командой. Ведь в прошлое Рождество, как только Симха Спира закончил помогать в очистке гетто, и он, и все остальные полицейские вместе с женами и детьми были доставлены сюда на исходе холодного дня, и все они были расстреляны. Уничтожены были и самые преданные, и самые подозрительные.

<...> Теперь Оскар окончательно понял — ни покорность, ни раболепие — ничто не может гарантировать евреям, что они останутся в живых. Бунтовщики, священники, дети, красивые девушки с бумагами об арийском происхождении — все превращались в огромные кучи пепла, которые предстояло развеять по ветру на тот случай, если русские займут Плашов и найдут, что его тут слишком много.

Когда во время второго визита Оскар увидел костры, полыхающие на Чуйовой Гурке, первым его желанием было не вылезать из машины, надежной немецкой машины, а ехать домой. Вместо этого он пошел проведать друзей в мастерских, заглянул и в кабинет Штерна. Ему казалось, что видя, как прах мертвых садится на окна, все обитатели Плашова должны бросаться кончать с

жественности Шиндлера, кажется мне рефлексией не столько фильма, сколько интеллектуальных клише радикального сознания.

Разумеется, в нашем сотрясенном мире у Гета немало теоретических и практических поклонников — но это проблема состояния мира, а не интенций спилберговского фильма, в этом смысле надежно конформистского.

В стратегии фильма сцену между Шиндлером, который предлагает свое понимание власти как возможности милосердия, и Гетом, который, задумавшись на мгновение, в очередной раз стреляет по первой попавшейся движущейся мишени, можно назвать столько же центральной, сколь и дидактической.

Тут, собственно, мы подходим к вопросу вопросов этого фильма: для чего и для кого на пятидесятом году по окончании мировой войны самый кассовый режиссер вместо ужаса, приятного во всех отношениях, избрал своим предметом ужас во всех отношениях неприятный, который одни умышленно, другие нечаянно стараются вытеснить за пределы сознания? Неужто всего лишь ради жюри, присуждающего почетные статуэтки?

Проблема «для кого?» так живо напомнила мне наши собственные споры по поводу «Обыкновенного фашизма» как раз на полпути к «Списку Шиндлера», что я не могу не процитировать восклицание кинематографиста и профессора Кена Якобса по поводу финальной сцены фильма — уже в цвете, — когда уцелевшие — вполне реальные — «шиндлеровские евреи» вместе с актерами кладут поминальные камни на вполне реальную могилу Шиндлера в Израиле: «Мы можем уловить что-то в этих лицах, телах. В цветной сцене нет той пригнанности и чистоты, упомянутых выше, всей этой удовлетворяющей организованности. Она содержит нечто от неконтролируемости мира. В этой сцене я почувствовал, что он делает фильм для меня». Якобсу мерещится экранный вариант, когда подлинные персонажи посвящали бы актеров в то, как это было в дни их юности. «Но сколько народу придет на пиранделловское кино? Я хотел бы, чтобы Спилберг мог поверить в способность аудитории чувствовать и понимать».

Мы тоже уговаривали Михаила Ильича Ромма поверить в способность аудитории чувствовать и понимать, дабы предложить ей более сложный, менее наглядный вариант фильма. Ромм как дважды два доказал нам, что зритель часто не считывает даже того, что происходит на экране, и только словесная тавтология делает кадр видимым — что же говорить о нашем стремлении к сочетанию далековатых предметов? Он поставил вопрос ребром: для кого стоит делать фильм о фашизме — для ближнего круга или для всех? И мы стали делать фильм для всех — иначе говоря, для массового зрителя — и никогда об этом не пожалели. Впрочем, Ромм, подобно Спилбергу, и не мог бы иначе.

Только позднее я поняла, что лауреат Сталинских премий М.И.Ромм делал фильм столько же для себя, сколько и для зрителя. Себе самому он задавал вопрос о тоталитарной власти и индивидууме, и потому картина о немецкой истории послужила катализатором самосознания нашего общества.

Не окажется ли впоследствии, что для режиссера-затейника Стивена Спилберга это тоже была какая-то форма диалога с собой?

Во всяком случае, он делал его не для тех «умных», которым все и так известно, а для тех «глупых», которым это чаще всего неинтересно. Делал, как memento для своего американского зрителя, никогда не пережившего опыта войны

собой. Но, похоже, он единственный был так подавлен. Он не стал задавать ни одного из своих обычных вопросов, не спросил, например: «Итак, герр Штерн, если Бог создал человека по своему образу и подобию, какая нация больше всего напоминает его? Похожи ли на него поляки больше, скажем, чем чехи?» Сегодня он не позволил себе дурачиться. Вместо этого он проворчал: «Что вы тут все думаете?» Штерн ответил ему, что заключенные ведут себя, как и полагается заключенным. Делают свое дело и надеются, что останутся в живых.

— Я собираюсь вытащить вас отсюда! — наконец выпалил Оскар. И ударил кулаком по столу. — Собираюсь вытащить всех!

— Всех? — переспросил Штерн. Он ничего не мог с собой поделать: массовое спасение, подобное тому, что описано в Библии, как-то не вписывалось в эту эпоху.

— Во всяком случае, вас,— сказал Оскар.— Вас.

•

Амону Гету было предписано произвести селекцию в пределах лагеря.

С благословения Маурера он сможет за день уничтожить больше жизней, чем Оскар Шиндлер, напрягая все свои силы и прибегая к изощреннейшим хитростям, продолжал содержать в «Эмалии». Амон дал селекции название Die Gesundheitaktion, Акция здоровья. Он задумал провести ее как веселую сельскую ярмарку. Когда она началась, утром 7 мая, в воскресенье, над площадью висел плакат: «Каждому заключенному — соответствующую работу!» Из динамиков лились мелодии Штрауса и песни о любви. Под динамиками стоял стол, за которым сидел доктор

«Список Шиндлера». Амон Гет — Ралф Файэнс

у себя дома, по справедливому замечанию Ванды Бершен, директора программ Еврейского архива.

«Это сделано в терминах кино, его клише, его музыки, — ответил сам себе тот же Якобс, — фильм насыщен киношностью. Но люди не идут на другие фильмы о подобных предметах... Они не говорят о них, не собираются, чтобы поспорить. Эти фильмы остаются в забвении, их игнорируют».

Разумеется, гигантский фильм — свидетельство Клода Ланцманна «Шоа», — посвященный холокосту, в забвении не останется. Но он сделан об истории и для истории. А многие ли зрители способны выдержать пожатье каменной его десницы? Человек эгоистичен не только в фильме «Шоа».

«Спилберг сделал то, чего зрители от него хотели. Они хотели доступный фильм в терминах кино, на языке, им понятном, и он дал им это». Не могу не согласиться с Кеном Якобсом, как и с замечанием заведующей кафедрой кино Школы искусств при Колумбийском университете Аннетт Инсдорф, что Спилберг продемонстрировал возможность сделать фильм на подобный сюжет пригодным для рынка («marketable»).

Но вот что кажется достойным внимания: Аннетт Инсдорф, один из въедливых критиков фильма, вдруг призналась, что она смотрела картину вместе с матерью, ныне профессором кино и литературы, пережившей в прошлом Плашов, Берген-Бельзен и Освенцим. Ей не удалось попасть в «список Шиндлера», зато в Плашове удалось внести туда кузину с семьей. Она не знала Шиндлера, зато знала Гета, который лично застрелил ее подругу. «Позволяя себе критические суждения о фильме, я не могу забыть о ее благодарности».

Подобное вторжение реальности вдруг делает отвлеченный спор осязаемым, а участники событий далеко не всегда бывают благодарны позднейшим рассказчикам.

Для миллионов людей, которые посмотрели «Список Шиндлера», нацизм, война, холокост — такая же древняя история, как для сыновей из пасхальной «Агады» исход из Египта. И есть же в картине что-то, кроме исторической информации — хотя бы и самой эмоциональной, что делает фильм сегодняшним, актуальным, что отвечает некоей невосполненной потребности, вакууму среди избытка информации и агрессии впечатлений.

В «Обыкновенном фашизме» это был момент пробуждения личности, самосознания — на экране и в зале. В фильме Спилберга, как мне кажется, это загадка иррационального шиндлеровского добра.

Бланк, эсэсовский врач, вместе с доктором Леоном Гроссом и группой чиновников. Представление Бланка о здоровье было столь же изуверским, как и у любого врача СС. Он освободил тюремную больницу от тяжелых больных, впрыснув им бензин в вены. Пациенты умирали в конвульсиях, заходясь в судорожном кашле.

Сегодня, положив перед собой пачку личных дел узников, Бланк одним махом решал судьбы обитателей целого барака и, покончив с одной кипой карточек, откладывал ее и принимался за другую.

Заключенным, выгнанным на плац, было приказано раздеться. Голые, они построились в шеренги и начали маршировать взад и вперед перед врачами. Затем заключенных заставили бегать, чтобы врачи могли забраковать тех, кто быстро устанет. Это была гнусная и унизительная процедура. Мужчины со смещенными спинными позвонками (как, например, Пфефферберг,— Хайар ударил его по спине рукояткой хлыста), женщины с хроническим истощением, которые огрызками морковки натерли щеки, чтобы они были румяными,— все бегали из последних сил, ибо понимали, что от этого зависит их жизнь.

Никто из заключенных не знал результатов селекции, когда в следующее воскресенье под тем же лозунгом и под те же песни их опять собрали на площади. Названные по именам, не прошедшие Акции здоровья, отправлялись в восточную часть площадки, откуда доносились вопли ярости и возмущения. Амон, ожидая бунта, обратился за помощью к гарнизону вермахта в Кракове. В предыдущее воскресенье было отобрано более трехсот детей, которых сейчас должны были увозить, и протесты, смешанные с рыданиями, обрели такую силу, что бóльшая часть гарнизона совместно с полицией безопасности вынуждена была силой оттаскивать рвущихся к детям ро-

Надо сказать, что с тех пор как рациональный проект просветителей был подвергнут радикальному сомнению и некий смешной человек в своем удивительном сне — vis a vis сверхразумным снам Веры Павловны — исключительно ради того, чтобы не чувствовать себя фортепьянной клавишей, — выдумал хаос и разрушение, зло оказалось как бы последним оплотом человеческой суверенности. Но жизнь — великий упроститель. Философии зла отвели место в резервациях университетов, а само оно, сбросив с «Заводным апельсином» последние смыслы, атаковало ниву культуры в своем, так сказать, немотивированном, совсем уж иррациональном виде. Вот уже четверть века оно остается бессменным бенефициантом в разных видах искусства, не говоря об искусстве убивать.

Не буду утверждать — по Леонгарду Франку, — что «человек добр», — увы. Но то, что он повсеместно устал от всемирной чернухи, доказывает всеобщее — не только отечественное пристрастие к «мыльной опере».

Массовая культура выступает сегодня не только в роли терминатора «вечных ценностей», но и их единственного хранителя.

В принципе добро всегда было топливом спилберговского боевика, вспомним ли мы прибывшего в наш мир для контакта Инопланетянина или кабинетного профессора археологии Индиану Джонса, который отправляется на свои неправдоподобные подвиги чаще всего не заради службы Ее Величеству, высших государственных интересов и других «сверхценных идей», а по каким-нибудь частным надобностям — для спасения папы-профессора или чего-нибудь еще. «Инопланетянина» сделала шлягером не только не трогательная, но забавная фигурка внеземного существа, но и стихия естественного, бытового добра, олицетворенная в его защитниках — детях.

Получив в руки страшный материал «списка Шиндлера», Спилберг столкнулся с проблемой добра и зла на совсем иных уровнях.

Дело в том, что, узурпировав социальную утопию Веры Павловны, тоталитарные режимы в то же время оприходовали и оппозиционное ей зло как орудие и рабочую идею. Из личного бунта, даже богоборчества оно стало гордым бременем — белых ли, арийцев, пролетариев, грозных царей или гаулейтеров. Иначе говоря, оно было освящено и рационализировано, как в просветительской модели было рационализировано добро. Добро в страшном мире холокоста могло, таким образом, оказаться только личным делом суверенной личности.

Добро может быть мотивировано на экране по-разному. Это может быть случай любви, естественная, бытовая доброта, высокая порядочность, какой-то личный, неотплаченный долг, детское воспоминание, религиозное сознание и многое другое.

Мне кажется, что решающей, скорее всего интуитивной догадкой Спилберга была загадка Шиндлера, немотивированность, иррациональность добра в нем. Первоначальные герингговские ассоциации, замашки крупного авантюриста могли бы предоставить актеру стартовую площадку для постепенного внутреннего и внешнего преображения героя. Но если медальность несколько смягчается, то Шиндлер фильма не приобретает черт благостности, оставаясь все тем же капиталистом и — как он сам говорит на прощанье — «военным преступником». Именно это дает широкие возможности для идентификации, ибо только иррациональное, не освященное ника-

---

дителей. Ничего не сообщалось, но все знали, что те, кто не прошел испытаний, лишены будущего. Перекрывая звуки вальсов, лившихся над площадью, из одной группы до другой доносились стоны ужаса. Генри Рознеру и его сыну Олеку, как ни странно, довелось увидеть молодого эсэсовца со слезами на глазах, который, не в силах вынести подобного зрелища, молил офицера отправить его на Восточный фронт. Офицер гаркнул, что если заключенные и дальше не будут подчиняться, он прикажет своим людям открыть огонь. Амон надеялся, что если появится повод для массового расстрела, он сможет быстро покончить с перенаселенностью лагеря.

•

Оскар предложил подвезти Амона до его виллы.

В такой душный день вагонетки ползли по колее медленнее, чем предписывалось. Но только что преподнесенное Оскаром шикарное седло смягчило Амона, да и вообще теперь он больше не мог позволить себе выскочить из машины и тут же, на месте, расстрелять нерадивых. Автомобиль, миновав казармы гарнизона, медленно ехал вдоль железнодорожных путей, на которых стоял длинный состав. По дрожащим струйкам раскаленного воздуха, поднимавшимся от крыш теплушек, Оскар догадался, что они набиты до отказа. Даже шум мотора его «Адлера» не мог заглушить доносившиеся стоны и мольбы о помощи. Люди внутри погибали от жажды.

Остановив машину, Оскар прислушался. Поскольку в багажнике лежало великолепное дорогое седло, он не встретил возражений. Амон снисходительно улыбнулся сентиментальности своего приятеля.

кими авторитетами, немотивированное добро может в современной культурной ситуации конкурировать с взлелеянным нашими общими усилиями злом.

Итак, эксплозия сборов, сопровождавшая на Западе появление не слишком развлекательного «Списка Шиндлера», засвидетельствовала латентную потребность в «вечных ценностях», в аристотелевском страхе, сострадании и катарсисе, которые, по-видимому, все еще закодированы в генотипе человека при всех мутациях и приставках «пост». И такие «проклятые вопросы», как нацизм, коммунизм, холокост, нуждаются, по-видимому, в посредничестве масскультуры не только на уровне simple-son market, но и на уровне прочих сыновей — юнца, мудрого и даже злого, чтобы напомнить о себе. Американское простодушие Спилберга оказалось тут как нельзя кстати. Жаль, что у нашего кино не хватает потенции на столь же масштабный массовый фильм: ведь наш ценностный вакуум, как всегда, самый большой в мире.

Что же касается «стыдного феномена сборов», то ведь и Хичкок был самым-самым кассовым, пока не стал самым-самым элитарным усилиями самой-самой «новой французской волны»: нет лучшего пути наверх, чем путь с панели масскульта. То, что возмущает снобов одного поколения, приводит в восторг снобов следующего.

Дождется ли когда-нибудь Стивен Спилберг не только своего слишком американского «Оскара», но и достаточно свободомыслящего иностранного Трюффо?

Мирон Черненко

Услышать голос из тьмы

Честно говоря, что-то мешало мне писать об этой картине, анализировать, исследовать, анатомировать — уж больно она втянула меня в себя с первых же кадров в эпический свой сюжет, в библейский ритм математически точно выверенных эпизодов, в верлибр диалогов и предсмертных возгласов. А может, мешало то, что я десятки раз ходил по этим краковским улицам, бродил сам и водил сутулящихся единоплеменников из России по мертвым улицам еврейского Казимежа (Спилбергу, скажем деликатно, повезло — бывшее гетто осталось нетронутым, несмотря на прагматизм народной власти; почти никто не решался жить здесь, строить новые дома на огромном пустыре почти в самом нынешнем центре города: где-то в середине шестидесятых, перед самым бегством последних евреев из Кракова, один из них сказал без тени патетики — «живые здесь не живут»). А может, мешало еще и то, что всего пару лет назад, в конце июня, когда закончился традиционный фес-

---

— Часть пассажиров — заключенные из Плашова, часть — из трудового лагеря в Щебне. Держат курс на Маутхаузен,— с ухмылкой сказал Амон. — Они жалуются? Ну, так они еще не знают, на что им дальше придется жаловаться...

Крыши теплушек от жары отливали бронзой.

— Ты не возражаешь,— спросил Оскар,— если я вызову пожарную команду?

Амон хмыкнул с выражением «что-тебе-еще-придет-в-голову?» Он дал понять, что никому другому не позволил бы ничего подобного, просто Оскар такой замечательный парень, да и вообще вся эта история станет поводом для хорошего послеобеденного анекдота.

Однако когда Оскар в самом деле послал украинского охранника ударить в колокол, созывающий еврейскую пожарную команду, Амон несколько смутился. Он не сомневался — Оскар знал, что такое Маутхаузен. Если людям в теплушках подадут воду из шлангов, у них появится надежда. И не жестоко ли таким образом обещать им какой-то шанс? Пока Амон мялся, прикидывая, не обратить ли все происходящее в веселую шутку, успели подключить и развернуть шланги, из которых на раскаленные крыши теплушек хлынули потоки воды. Нейшел, выйдя из конторы, только качал головой и улыбался, слушая, как радовались люди в вагонах. Но шланги, даже вытянутые во всю длину, едва доставали до середины состава. Оскар попросил Амона еще об одном одолжении: пусть несколько украинцев подъедут в Заблоче и привезут дополнительные шланги с его «Эмалии». Они длинные, по двести метров, сказал Оскар. Амон почему-то счел это

тиваль еврейской культуры, я шел на вокзал, чтобы вернуться в Варшаву, и наткнулся на облаву. В те месяцы Польшу заполонили румынские цыгане, бежавшие от погромов после падения Чаушеску, оборванные, замурзанные, гортанные... От них и в самом деле не было житья на улицах, и тогда власти, пококетничав поначалу с прессой, предприняли попытку выслать их восвояси... Это была одна из первых облав: польские полицейские в синей униформе, того же самого цвета, что и «полиция гранатова», помогавшая в облавах полвека назад, заталкивала в грузовики-фургоны отчаянно сопротивлявшихся и сквернословивших на ломаном польском пацанов, а толпа шла мимо по своим делам, и только маленький мальчик в белых гольфиках, чистенький, голубоглазенький, розовощеконький, остановился на мгновение и что-то спросил у такой же чистенькой и беленькой старушки, державшей его за руку. Я не слышал, о чем спросил мальчик, я слышал, что ответила бабушка: «Не обращай внимания, это только цыгане». И вдруг не в первый раз почувствовал, что ничего не изменилось на свете, разве что на вокзале, с которого и сейчас идут электрички в Освенцим, вместе с цыганами не бросали в грузовики евреев, которых осталось в городе не более шести сотен, да и те были еще на закрытии своего фестиваля... И потому только никто не кричал им вдогонку: «Прощайте, жидки!», как это было тогда, в самом начале сороковых...

Казалось бы, к этому давно можно было бы привыкнуть, тем более на экране, тем более после десятков фильмов, рассказывавших о катастрофе, о шоа (греческое слово «холокост», которое вошло сейчас в обиход, кажется мне неточным и абстрактным), снятых в Польше и Чехословакии, Югославии и Болгарии, Венгрии и Франции. Достаточно вспомнить многочасовую документальную сагу Клода Ланцманна «Шоа», созданную более десяти лет назад, в которой живет — в мирных нынешних пейзажах, среди мирных нынешних жителей этих мест — метафизическая дрожь «окончательного решения», свидетелями которого они были или могли быть...

И я понимаю Спилберга, человека иной цивилизации, иного ощущения и понимания свободы, уверенности в ежеминутной и общепринятой человеческой безопасности, ощутившего эту дрожь именно здесь, в старых кварталах Кракова: доказательством тому — особо выделенные слова режиссера в рекламной афишке к «Списку Шиндлера»: «Я взглянул себе под ноги и понял, что стою на самом большом поле смерти в современной истории. Это Польша. Я еврей. Пятьдесят лет назад стоять на этой земле означало бы для меня смертный приговор». Это, наверно, действительно было шоком — оторваться от абстракций и героических легенд и просто взглянуть под ноги.

Я ловлю себя на том, что никак не могу отрешиться от собственной памяти, что все время примеряю этот фильм на себя, на собственную биографию — нет, не зрителя, но как бы одного из несостоявшихся персонажей истории пятидесятилетней давности, и понимаю, что мой опыт, несмотря ни на что, в отличие от спилберговского, уже содержит все, что тому открылось в готовом виде. К примеру, когда мне было десять лет и я жил в Харькове, меня не стали бы везти в первое и последнее в моей жизни заграничное путешествие, меня расстреляли бы прямо здесь, в Дробицком Яру, а по пути туда мальчишки с проспекта Сталина кричали бы мне вдогонку то же самое: «Про-

---

страшно уморительным и расхохотался: «Разрешаю, разрешаю». Он был готов пойти на что угодно ради такой комедии.

Оскар дал украинцам записку к Банкеру и Гарде. Когда они уехали, Амон настолько втянулся в разыгрываемое представление, что разрешил раздвинуть двери теплушек и передать в них ведра с водой, а также вынести трупы с красными распухшими лицами. Эсэсовцы, офицеры и рядовые, в недоумении переглядывались: «Он думает, что спасет их?»

Когда с «Эмалии» прибыли длинные шланги и все теплушки были облиты водой, шутка обрела новый поворот. В записке Банкеру Оскар приказал управляющему зайти к нему в кабинет и набить целый ящик выпивкой, сигаретами, сыром, сосисками. Теперь он передал этот ящик эсэсовцу на задней площадке вагона. Передача состоялась у всех на глазах, солдат смутился при виде столь щедрого подношения и быстро спрятал ящик в вагоне.

— Во время стоянок, — спросил Оскар, — вы сможете открывать двери вагонов?

Через много лет двое оставшихся в живых из этого транспорта, врачи Рубинштейн и Фельдштейн, рассказали Оскару, что на пути до Маутхаузена эсэсовцы часто открывали двери и регулярно снабжали их водой. Из всех поездов, отправлявшихся в эти годы по маршрутам смерти, видимо, лишь в этом люди ехали на смерть с удобствами.

Оскар, сопровождаемый дружным смехом эсэсовцев, двигался вдоль вереницы вагонов, стремясь хоть как-то помочь находившимся в них людям. Видно было, что его действиями руководит

щайте, жидки!»... Вероятно, поэтому я так долго не мог выйти из мира этой картины. Войдя в него с первого эпизода, в котором зубры краковского «черного рынка», изгнанные из своих синагог, как ни в чем не бывало, с достоинством деловых людей, заключают привычные сделки на скамьях Марьяцкого собора, что в самом центре Кракова, словно бы и не было двух тысячелетий вражды, словно бы это был храм для всех, словно бы будущее принадлежало им так же, как прошлое и даже настоящее.

Просто поразительно, как ухватил эту бессмертную психологическую реальность, почти не зависящую от реальности внешней, физической, как услышал своим внутренним, генетическим слухом благополучный, повторю это, американец Спилберг, увидел и прошел мимо, сделав своим героем другое, чужое, а лучше сказать, чуждое, сняв картину по духу своему, по высшему счету — даже, боязно сказать, новозаветную, возвышающую индивидуума, обыкновенного человека, придавая ему черты не Моисея (эта аналогия, ложная по сути своей, почему-то полюбилась многим из писавших о фильме), выведшего свой народ из тьмы египетской, сколько, может быть, Мессии, Машиа...

Я понимаю, что ступаю сейчас на зыбкую почву теологических тонкостей и рискую не быть понятым с обеих сторон конфессионального барьера, но мне кажется, об этом нельзя не сказать, потому что, не поняв этого, легко попасть в круг недоразумений, нелепостей и даже глупостей, сопровождающих появление «Списка Шиндлера» на отечественной газетно-журнальной территории, оккупированной критикой, загипнотизированной прихотливым контекстом современного кино. А между тем существует и другой мир, другой способ жизни множества других, рождавшихся, живших и живущих ныне в совершенно иной системе этических, психологических и исторических координат.

Как хотелось мне воскликнуть в благородном и справедливом негодовании: «Это каким же безнравственным чувством юмора надо обладать, какой этической глухотой, чтобы озаглавить рецензию на картину Спилберга — «Дед Мазай и Зальцы»!» Но не воскликнул, ибо сообразил (признаюсь, с большим трудом), что для «стёбаной» критики (этот термин я прошу редакцию оставить, сохранив за мной копирайт. — *М.Ч.*) кинематограф существует исключительно в плане эстетическом и даже еще уже, в плане одного-единственного канона, принятого сегодня утром и действующего в лучшем случае до завтрашнего вечера. Что в плане нравственном катастрофа существует где-то рядом с избиением младенцев царем Иродом (известным исключительно по поговоркам и оперным ариям) или «гайдамаччиной» на Украине в семнадцатом столетии. А говоря проще, все это мифология, с которой, как говорят постмодернисты, каждый волен играть по своему хотению, поскольку она всего лишь повод для интеллектуальной игры в бисер. Что, наконец, сам Шиндлер в этой системе координат выглядит просто фольклорным персонажем, рыцарем без страха и упрека, хотя и с нацистским значком в петлице, с бокалом шампанского в одной руке и пачкой долларов в другой... Словом, чем-то вроде Штирлица и Мюллера вместе взятых...

не столько безрассудство, сколько решимость и настойчивость. Амон все больше веселился: шланги, взятка, поднесенная на глазах целого гарнизона СС — на эту информацию гестапо не сможет не обратить внимания. После чего Оскар, обвиненный в особо опасном преступлении — в нарушении закона о расах, вполне вероятно, отправится в Освенцим.

Минуло два часа пополудни, и пока скатывали шланги, локомотив потащил унылую вереницу теплушек к главным путям. Шиндлер подвез Амона к его вилле. Амон видел, что Оскар по-прежнему погружен в свои мысли, и в первый раз за время их знакомства позволил себе дать приятелю совет.

— Тебе надо успокоиться,— сказал Амон.— Ты не можешь провожать каждый состав, который уходит отсюда.

•

Ближе к концу лета, когда новости о закрытии «Эмалии» дошли до фабрики и заключенные начали увязывать свои вещи, готовясь отправиться в Плашов, между ними стали ходить слухи, что, мол, Оскар ведет переговоры о выкупе их всех. Он упомянул об этом Гарде; он сказал Банкеру. Да некоторым и самим доводилось слышать от него что-то подобное. Но когда вы поднимались по Иерусалимской, мимо административного корпуса, с изумлением новичка встречая команды бурлаков из каменоломни, воспоминания об обещаниях казались бредом.

<...> Горовиц верил, что Оскар составляет список «своих» людей, который поможет вызволить их отсюда. Список Оскара, как многие считали, был уже не просто перечислением имен. Это был Список. Он был волшебной колесницей, полог которой укроет их.

Принимать всерьез эту каллиграфию вряд ли стоило бы вообще, ограничься дело одним протагонистом апокрифа «евангелия от Стивена», если бы не стояло за этим нечто куда более важное — историческая судьба народа на грани тотального уничтожения, «окончательного решения» еврейского вопроса. Которая у Спилберга оказалась как бы вне поля зрения.

Признаюсь, сам Шиндлер мне не слишком интересен, хотя и совершенно по иным мотивам, о которых здесь говорить нет смысла; вместо этого попытаюсь сказать о другом — о другом фильме, другом эпизоде катастрофы, о картине, которая, по странному стечению обстоятельств, попала в Москву почти одновременно со «Списком Шиндлера», но практически не вызвала никакого отклика в столичной прессе. Я имею в виду документальную ленту польской дебютантки Йоланты Дылевской «Дневник Марека Эдельмана в варшавском гетто».

Эти фильмы разделяет всё, что только может разделить: размах — с одной стороны, многочасовая сага Спилберга, с другой — менее чем часовая картина Дылевской; разветвленный сюжет — там и простая, как плач на могиле, фабула — здесь; многофигурная композиция, безмолвный хор целого народа — и монолог единственного персонажа... Я не говорю уже о всемирной славе Спилберга и почти полной пока неизвестности польской документалистки. Наверное, можно было бы обнаружить еще немало очевидных различий, но одно их объединяет, как раз самое неочевидное: голоса из тьмы, коллективный персонаж, тот, кого мне хотелось бы назвать просто «Список», бесконечный список тех, у кого не нашлось своего Шиндлера (а их понадобилось бы так немного: да простится мне эта кощунственная арифметика — если один предприниматель из города Кракау смог спасти от Освенцима тысячу с лишним евреев, если король Дании мог спасти еврейское население своей страны, переправив его в нейтральную Швецию, если король болгарский, не слишком любивший евреев, тем не менее не отдал их Гиммлеру, а отослал на «перевоспитание до конца войны» подальше в горы, то сколько же Шиндлеров понадобилось бы для спасения европейского еврейства? Страшно подумать: не более шести тысяч «праведников среди народов», употребляя ветхозаветную формулу...).

Потому я о *тех* — вспомните один из самых трагических и незаметных эпизодов спилберговской картины, в котором Шиндлер спасает «своих» евреев прямо из газовой камеры, перед последним, смертельным вдохом, и гонит их сквозь мрак и туман к жизни, к эшелону, который уже стоит на путях, который ждет их, чтобы сохранить, спрятать до конца войны. А навстречу бегущим, не до конца еще осознающим, что́ с ними могло произойти, в тишине, в каком-то иератическом спокойствии и отрешенности бредет колонна только что прибывших, еще не убитых, но уже не живых, уже оплакавших себя и близких, ибо эта готовность к смерти живет в них с незапамятных времен. Спустя много лет польский писатель Юлиан Стрыйковский, один из спасшихся, напишет об этом: «У нас, у евреев, иной смысл жизни. Человек другой веры хочет жить без последнего дня, еврей же еженощно отдает Богу душу, которая возвращается к нему утром. Еврей умирает каждую ночь и каждое утро ощупыва-

---

<...> Обдумав план, как бы вместе со «своими» забрать и евреев из Кракова, Оскар как-то вечером заявился на виллу Амона. Стояла тихая спокойная ночь последних недель лета. Амон был явно рад встрече. Из-за состояния здоровья Амона — врачи предупредили его, что если он не сократится в еде и выпивке, его ждет смерть — в последнее время гости стали реже бывать на вилле.

Они, как встарь, уселись бок о бок. Оскар изложил Гету свой новый проект. Он собирается перевести свое предприятие в Чехословакию. И хотел бы взять с собой квалифицированных рабочих, кого-то из числа обитателей Плашова. В поисках подходящего места он обратится за содействием к эвакуационному отделу; он предполагает разместиться где-нибудь в Моравии. Он хочет поставить Амона в известность, что был бы весьма благодарен ему за поддержку. Упоминание о благодарности всегда возбуждающе действовало на Амона. Да, сказал он, если Оскар получит одобрение своего плана от соответствующих отделов, Амон рассмотрит представленный список.

Когда все было обговорено, Амон изъявил желание перекинуться в карты. Он предпочитал французский вариант «блэк джека». Игра была непростым испытанием для младших офицеров, которым приходилось поддаваться патрону, стараясь делать это не очень заметно. Но Оскар не был заинтересован в проигрыше. Он и так выложит Амону более чем достаточно за этот список.

<...> Через час, когда Амон был уже должен Оскару 3700 злотых и мрачно сетовал на свое невезение, Оскар неожиданно заговорил. Когда он переберется в Моравию, сказал он, ему понадобится горничная. Таких толковых и вымуштрованных, как Хелен Хирш, там не раздобыть: все сплошь — сельские девки. «Давай удвоим ставку — всё или ничего». Если Амон выиграет, Оскар выплатит ему 7400 злотых. Если Амон бьет его с ходу, то сумма повышается до 14 800 злотых.

ет свое воскресение, чтобы провести свой последний день, он обманывает вечность, и вечность, обещанную Богом избранному народу, делит словно пасхальную мацу... Никто так не понимает, что такое смерть, как мы. Поэтому все остальное несущественно»[1].

Я прошу прощения за длинную цитату, но эти слова никогда не звучали по-русски, я не знаю, кто еще пытался объяснить, почему шесть миллионов, за малым исключением, шли на смерть покорно и безропотно, все вместе, находя последнее и единственное утешение в том — что все вместе, в общем единстве перед лицом вечности. Вечности, обещанной Богом, а значит, неизбежной и непременной.

Вот и когда герои фильма Дылевской (мы увидим их лица, давние, еще довоенные — несколько десятков, потом сотен очень молодых людей) организовали в варшавском гетто сначала Антифашистский блок, а затем Еврейскую боевую организацию и обратились к единоплеменникам, бóльшую часть которых уже вывезли в Треблинку и Освенцим, с призывом взять оружие, чтобы погибнуть в бою, чтобы умереть с достоинством и честью, — оставшиеся покамест в живых восприняли этот призыв как провокацию, в полной уверенности, что оккупанты подталкивают их к восстанию, чтобы воспользоваться им как поводом для «окончательного решения».

Между тем именно они, юные бундовцы, сионисты, ортодоксы, социалисты, коммунисты, от крайне левых до крайне правых, первыми с библейских времен, первыми после Маккавеев, после защиты Масады, смогли перешагнуть каноны иудаистской мистики, этот генетический (любой ценой!) запрет кровопролития: «В народе говорят, что злую собаку не бьют, ей уступают дорогу. Если она такая злая, что с ней ничего не поделать, нужно уступить. Уступить — это и есть наша война...» (опять Юлиан Стрыйковский).

И потому, слушая с экрана глуховатый, неторопливый, я сказал бы, академический голос Марека Эдельмана, последнего из живущих на этом свете руководителей восстания в варшавском гетто, я все время ждал, когда он наконец произнесет фразу, которую приписывает ему легенда, которую, мне кажется, я мог слышать при беглом нашем знакомстве, более четверти века назад, в Лодзи, где он жил и работал кардиологом или нейрохирургом, не помню точно. Фраза должна была звучать так: «Сегодня евреи впервые пролили кровь врага в открытом бою, сегодня начинается история...». Все эти годы мне нравилось верить в то, что эта фраза действительно прозвучала тогда, в бункере штаба восстания на улице Милой, восемнадцать, где собрались перед первым боем и где покончили с собой в последнем бою оставшиеся в живых после зимних депортаций члены Антифашистского блока. Теперь я понимаю, что они были слишком молоды для такой патетики, для каменных скрижалей национальной истории — самому старшему из них, коменданту ЕБО, Мордехаю Анелевичу, было двадцать три года, самому младшему, Мареку Эдельману — девятнадцать. И тем не менее историю начали они — эти двести с лишним человек, которые девятнадцатого апреля сорок третьего года обстреляли немецкую колонну,

[1] Стрыйковский Юлиан. Голоса во тьме. Варшава, 1956.

— Но если выиграю я, — сказал Оскар, — то ты включаешь Хелен Хирш в мой список.

Амон дал понять, что хотел бы обдумать предложение. Да брось ты, сказал Оскар, ей так и так отправляться в Освенцим. Но он привык к ней, упирался Гет, Хелен стала ему настолько необходима, что он не может вот так запросто с ней расстаться. Когда он представлял себе, какая участь ее ждет, то всегда испытывал желание прикончить ее собственными руками в приступе страсти. Если он поставит ее на кон и проиграет, он лишится удовольствия лично придушить Хелен.

Когда история Плашова только начиналась, Шиндлер несколько раз просил, чтобы Хелен перевели на «Эмалию». Но Амон неизменно отказывал ему. Всего год назад казалось, что Плашов рассчитан на века и что комендант и его горничная будут стареть бок о бок, по крайней мере до тех пор, пока какая-нибудь ошибка со стороны Хелен не оборвет эту странную связь. Никому тогда не могло прийти в голову, что их отношения будут зависеть от русских. Теперь русские стояли под Львовом, и угроза была реальной.

<...> Поднявшись, Оскар стал искать клочок бумаги, на котором можно набросать официальную расписку. Амону предстояло подписать ее в случае проигрыша. «Настоящим подтверждаю, что имя заключенной Хелен Хирш будет внесено в список квалифицированных рабочих, перемещаемых вместе с предприятием «ДЭФ» («Эмалия») герра Оскара Шиндлера».

Амон сдавал, и Оскар получил восьмерку и пятерку. Попросил прикуп. Пятерка и туз. Могло сработать. Затем Амон принялся сдавать себе. Пришла четверка и король. «Боже праведный! — воскликнул Амон: он был слишком утонченным, чтобы за карточным столом позволить себе гру-

направлявшуюся в гетто, чтобы провести последнюю депортацию...

Спору нет, грех взвешивать даже на бесстрастных весах истории тех, кто был спасен Оскаром Шиндлером, тех, кто ушел молча с дымом крематориев, — и этих, не просто отстреливавшихся от самой мощной в ту пору армии Европы, но, более того, в плане психологическом — ошеломивших оккупанта самим фактом сопротивления, самим фактом боеготовности полуживых, казалось, уже готовых к безропотной гибели «унтерменшей», «недочеловеков». В выдающемся документе первых послевоенных лет — своей книге воспоминаний Казимеж Мочарский, деятель польского некоммунистического Сопротивления, арестованный и заключенный в одну камеру с приговоренным к смертной казни палачом варшавского гетто, генералом СС Юргеном Штроопом, пишет, что поразило его, в сущности, только одно: невозможность убедить генерала, что его отборным войскам противостояли действительно едва достигшие совершеннолетия еврейские повстанцы. Генерал был готов поверить во что угодно: в советских диверсантов, в английских парашютистов, в польских подпольщиков. Но только не в то, что его солдаты в течение месяца с лишним не могли справиться с горсткой повстанцев, потеряв при этом около четырехсот убитыми и более тысячи ранеными — это в его идеологически промытой голове поместиться не могло. До самого конца, до той минуты, когда его вывели из камеры на Павьяке, чтобы отвести на виселицу, он вспоминал о том, что уничтожил семь тысяч на месте, около пятидесяти тысяч отправил в лагеря смерти, взорвал шестьсот тридцать хорошо замаскированных бункеров, а «еврейскую зону» в Варшаве действительно стер с лица земли. Но так и не узнал правды о том, кто противостоял ему в огне и дыме горящего гетто.

Эдельман вспоминает о своей юности не торопясь, обстоятельно, раздумчиво, словно старую-престарую историю, в которой принимал участие и сам рассказчик, старый-престарый человек, проживший нелегкую жизнь и в послевоенной, коммунистической Польше обвиненный во всех грехах, интернированный в числе прочих руководителей первой «Солидарности», знающий цену жизни и смерти. И облекая в плоть его слова, доносящиеся оттуда, из мрака оккупации, из тьмы катастрофы, плывут замедленные кадры известной и неизвестной хроники варшавского гетто. Я и представить себе не мог, что существует еще столько неиспользованных или использованных банально кадров; не думал, что рапид, плывущий в ритме воспоминаний Эдельмана, сможет повернуть эти кадры какой-то иной, не документальной, не кинематографической стороной, но стороной, не побоюсь сказать, метафизической, переместив движение персонажей этой баллады о погибшем народе из реальности в поэтическое измерение вечности.

И мне еще раз вспоминается уже цитировавшийся эпизод из «Списка Шиндлера»: медленно бредущее в газовую камеру, тяжело волоча ноги, таща ненужные уже чемоданы, корзины, картонки, — погребальное шествие. И парящие, летящие повстанцы варшавского гетто, свободно и по собственной воле устремляющиеся в будущее, до которого-то и оставалось тем, кто дожил, немногим более двух лет... В этом и смысл сопоставления двух фильмов, случайно

бо выругаться. — Я вылетаю». Он издал короткий смешок, но вроде был не особенно раздосадован.

<...> В конце концов он подписал обязательство, а Оскар собрал фишки, которые выиграл у Амона, и вернул ему проигрыш.

— Пусть пока моя новая горничная будет на твоем попечении,— сказал он.

Сидя внизу на кухне, Хелен Хирш не подозревала, что карты спасли ей жизнь.

Может, потому, что Оскар рассказал Штерну об этом вечере у Амона, слухи о планах Оскара дошли до административного корпуса и распространились даже по цехам. Речь шла о Списке Шиндлера. И все должны были во что бы то ни стало попасть в него.

•

В воскресенье, 15 октября, мужчин из Списка Шиндлера собрали около состава, который должен был отправиться из Плашова. Женщин обещали доставить через неделю. Тех, кто ехал к Оскару, загнали в вагоны, где уже находилось 1300 других заключенных, направлявшихся в Гросс-Розен. Счастливчики из списка, хотя и начали сомневаться, не отвезут ли их в лагерь смерти, все же гнали от себя эти дурные предчувствия. Путь в Моравию, путь к спасению и без черных мыслей был суровым испытанием. Сутками, скрючившись в духоте переполненного вагона, томились они на запасных путях, пропуская «важные» грузы. В последнюю неделю выпал снег, похолодало. Каждому заключенному на всю дорогу было выдано по 300 граммов хлеба и на вагон — по одному ведру воды. Для отправления естественных нужд использовали угол теп-

встретившихся в Москве, двух философий, проистекающих из одного и того же источника — отношения к жизни как к чьему-то подарку, который могут преподнести, а могут и отобрать; и отношение к смерти как акту сугубо личному, не подвластному, не подотчетному ни конкретному убийце, ни самой истории...

P.S. Не помню точно, какие именно слова произнес почти полвека назад отец еврейской государственности Давид Бен-Гурион, но смысл их был таков: отныне мы никому не доверим защиту наших женщин, стариков и детей, отныне мы будем защищать их сами... Разумеется, он знал о Шиндлере, ставшем к тому времени живой легендой, но он знал и о том, что в варшавском гетто нашлось несколько сотен очень молодых людей, которые доказали и себе, и врагам, и соплеменникам, что и жизнь, и смерть надлежит выбирать самим...

Нина Цыркун

Ковчег Спилберга

Роман австралийца Томаса Кинелли вышел в Европе под названием «Ковчег Шиндлера». Английское слово «list» в немецком и на идише (Lie List) имеет кроме основного значения еще одно: «хитроумный трюк». Издатели, видимо, опасались нежелательной коннотации — трюк ведь может быть понят как некая дальновидная уловка, уготовившая прозорливому немцу прощение грехов как parteigenosse и почетное захоронение в земле обетованной. Стивен Спилберг, наоборот, никак не мог использовать в названии своего фильма слово «ковчег», что, впрочем, его, как оказалось, не спасло: все равно Оскара Шиндлера уподобили Индиане Джонсу. А между тем фильм этот вполне простодушен, как только может быть простодушно американское кино. Много лет назад в «Близких контактах третьего вида» Спилберг лукаво обыграл свою фамилию — Spiel (игра) и Berg (гора): персонажи фильма бессознательно воспроизводят — кто на бумаге, кто из картофельного пюре — образ одинокой скалы, возле которой приземлился инопланетный «ковчег», готовый унести с собой дерзновенных землян. Теперь, в пору зрелости, Спилберг отдает дань своему народу и делает это со всей серьезностью.

«Список Шиндлера» — пастиш. Этот термин ввел в свое время Теодор Адорно, чтобы обозначить обращение Стравинского, Джойса и Томаса Манна к «мертвым» стилям не с тем, чтобы их пародировать, а чтобы выгородить свой сотворенный мир среди прочих искусственных миров. (Ф.Джеймисон даже заметил в связи с этим, что поздний Пикассо — это «пастиш самого Пикассо».)

В случае Спилберга путь пастиша предопределен изначально. Отсутствие генетической

лушки или же, если все стояли тесно прижатые друг к другу, приходилось мочиться и испражняться прямо на месте. Однако все это можно пережить, зная, что в конце концов они опять окажутся в распоряжении Шиндлера.

Порой во время стоянок их дыхание изморозью оседало на стенках. Воздуха не хватало, но когда удавалось набрать его полную грудь, он отдавал ледяной стылостью и зловонием. Наконец в сумерках неприветливого осеннего дня поезд остановился. Двери раздвинули, и пассажиры стали торопливо выпрыгивать из вагонов. Эсэсовцы подгоняли их.

— Всё с себя снимать! — орали они.— Все на дезинфекцию!

Сложив одежду, абсолютно голые, заключенные потащились в лагерь. К шести вечера ряды голых людей выстроились на мрачном плацу. Сюда ли они стремились? Это не был лагерь Шиндлера. Они оказались в Гросс-Розене. Эсэсовцы ходили вдоль рядов, награждая ударами хлыстов по ягодицам тех, кто не мог сдержать крупную дрожь.

Людей продержали на обледеневшем плацу всю ночь, потому что для них еще не были готовы бараки. Лишь утром поступило разрешение заселяться.

К одиннадцати утра всех погнали в душ. Польдек Пфефферберг, стиснутый в толпе, с подозрением присмотрелся к рожкам над головой, прикидывая, что хлынет из них — вода или газ. Вода! Но, прежде чем она хлынула, по рядам двинулись украинцы, исполнявшие роль парикмахеров, сбривая растительность на головах, на лобках и под мышками. Приходилось стоять по стойке «смирно», глядя перед собой, пока украинец тупой бритвой обрабатывал заключенного. Один из них позволил себе посетовать на это.

памяти о военной Европе и бедствиях евреев в эпоху геноцида восполнилось памятью кинематографической. Нам хорошо известно, как это бывает: десятилетиями эпизод взятия Зимнего из фильма Эйзенштейна «Октябрь» служил документом, при том, что любой историк знал, что Зимний брали не так и не с того боку. Для Спилберга таким «документом» послужил американский «золотой век» — пропагандистское кино времен Второй мировой войны. Конечно, он отсмотрел массу кинохроники и фотоматериалов о холокосте[1], но как мастер пастишорного искусства вместе с другими режиссерами из клана movie-brats Спилберг воспитывался на игровых лентах.

«Список Шиндлера». Амон Гет и Оскар Шиндлер

Пропагандистское кино в Америке, еще даже не вступившей в войну, делалось при активнейшем участии экспатриантов из Европы. Действие картин происходило, естественно, по большей части тоже в Европе — в Германии («Ураган смерти» Фрэнка Борзеджа), Чехословакии («Четыре брата» Арчи Майо), Голландии («Иностранный корреспондент» Альфреда Хичкока), Англии («Охота за человеком» Фрица Ланга), Франции («Свидание во Франции» Жюля Дассена), Норвегии («На краю тьмы» Льюиса Майлстоуна), но с поправкой на голливудский вкус и местные представления о Старом Свете — с бальными залами, икрой и

[1] Спилберг снимал фильм не в Голливуде, а в местах реальных событий. Он пригласил на свою картину оператора Януша Каминski, который родился и вырос в Польше, художницу по костюмам Анну Бедж-рич-Шеппард, уроженку Варшавы, собиравшую вещи военных лет среди местного населения, художника-постановщика Алана Старски, выпускника Варшавской академии изобразительного искусства, который создал точный макет лагеря в Плашове. В фильме можно видеть старую шиндлеровскую фабрику и его краковскую квартиру.

— Ах, тупая? — возмутился «парикмахер» и в доказательство нелепости обвинения полоснул несчастного по ноге.

После душа всем выдали полосатую форму узников концлагеря и загнали их в бараки. Эсэсовцы усадили заключенных в длинные ряды, подобно рабам на галерах, когда спина одного располагалась между раскинутыми ногами того, кто был сзади, а его собственные ноги служили опорой переднему. Таким образом в трех бараках удалось разместить две тысячи человек. Немецкие капо, вооруженные дубинками, наблюдали за порядком, расположившись на стульях вдоль стен. Люди были столь тесно прижаты друг к другу — на пространстве пола не оставалось ни одного свободного дюйма, — что, направляясь в туалет (с разрешения капо), приходилось пробираться по головам, выслушивая проклятья.

Каждый день их выгоняли на плац, где заставляли стоять не меньше десяти часов. Вечерами, после скудной похлебки, разрешалось гулять вокруг бараков.

На второй день на плац явился офицер СС в поисках того, кто составлял Список Шиндлера. Похоже, что его так и не прислали из Плашова. Гольдберга, которого в его грубой тюремной робе сотрясала дрожь, привели в контору и потребовали, чтобы он по памяти восстановил список.

Наконец на третий день, сверяясь с восстановленным списком, от всех прочих отделили восемьсот человек из группы Шиндлера и погнали на запасные пути. Получив по куску хлеба, они расположились в теплушках. Никто из охраны, наблюдавшей за погрузкой, не говорил, куда их повезут. Как и предписывалось, все снова расселись на корточках на полу. И принялись по памяти восстанавливать карту Центральной Европы, прикидывая направление пути по косым лу-

шампанским, фольклорными пейзажами и волевыми сопротивленцами с их изящными подругами. Блестящая комедия Эрнста Любича «Быть или не быть» разворачивалась в оккупированной Варшаве, которая на экране, конечно, не имела ничего общего с бедствующей польской столицей.

Так или иначе, эти фильмы делались на знакомом американцам языке и достигали своей цели. Спилберг тоже знает, как говорить со своим зрителем. На родном языке, но подчиняя его невыдуманному трагическому содержанию и — редкий случай! — смиряя свою самоуверенность перед открывшейся ему бездной ужаса.

Обращение Оскара Шиндлера происходит по законам не психологии, а мифологии. Этот эпический герой сродни персонажу Эррола Флинна, который в одиночку выигрывал кампанию в Бирме, или герою Хамфри Богарта, совершавшему беспрецедентные подвиги в Сахаре; характер его не меняется — меняется лишь вектор приложения сил. Шиндлер — игрок, как какой-нибудь Вайат Эрп, легендарный шериф «Дикого Запада», садящийся за стол с шулерами и выигрывающий — один против троих. Вопрос совести решен просто — она «выведена», персонифицирована в другом действующем лице — Ицхаке Штерне, который одновременно исполняет функцию Пятницы, надежного помощника главного героя.

Шиндлер — игрок страстный, он ставит на кон все, что у него есть, лихорадочно распродавая нажитое состояние, которое столь же страстно копил, оставляя себе только автомобиль.

Автомобиль, заменивший в американской киномифологии ковбойскую лошадь, — не роскошь и даже не средство передвижения только. «В автомобиле родился, любил и умер», — говорят американцы. Расстаться с ним просто не приходит в голову, он прирастает к телу, как кожа. Когда же Шиндлер — этот американский герой американского фильма из европейской жизни, спохватываясь, горько сожалеет о том, что не продал и его, это следует понимать как готовность отдать последнюю рубашку. Так это, наверное, и понимали американцы — и плакали от умиления.

Для «своих» евреев Оскар Шиндлер — пастырь, выводящий из пленения, и отец. Как персонаж он наделяется родительским взглядом; единственное цветовое пятно в черно-белом фильме — девочка в красном пальтишке, которую его взгляд выхватывает в толпе обреченных. Шиндлер — патриархальный отец, обычно возвышающийся над своими чадами: камера почти всегда снимает его с нижней точки (по моде 20-х годов), делая внушительным и значительным. Воссоздавая эту классическую картину мироустройства с доминирующей фигурой патриархального отца, Спилберг вносит в нее личную ноту — как человек, принадлежащий поколению, которое в эпоху молодежных бунтов отреклось от мира взрослых, значит, и от своих традиций, своего прошлого, а затем, в рейгановской Америке, страстно устремилось на поиски отцов.

В старых пропагандистских фильмах, изобилующих злодеяниями нацистов, эмигранты из Германии изображали своих соотечественников резкими карикатурными мазками (не считая, конечно, немцев-на-нашей-стороне, как Петер Лорре в «Отеле «Берлин»). Эрих фон Штрогейм продемонстрировал лощеного злодея-генерала в мягких лайковых перчатках, лишенного всяких человеческих чувств; Мартин Кослек — врача, выкачивающего кровь из

чам солнца, которые пробивались на ходу через вентиляторные отверстия у самой крыши.

Разместившись на чьих-то плечах, Олек Рознер смог выглянуть в отверстие и сказал, что видит леса и горы. Самые осведомленные стали утверждать, что поезд движется на юго-запад. Это означало, что они едут к чехам, но уверенности ни у кого не было.

Путешествие за сто миль заняло почти два дня. Ранним утром они оказались на станции Свитави. Построившись, колонна двинулась через еще спящий городок, жизнь в котором продолжала идти так, как шла до войны. Даже надписи на стенах «Евреев — вон из Бринлитца», как ни странно, отдавали чем-то довоенным. Они явились из мира, где с трудом давался каждый вздох. И протесты жителей Свитави казались им сущими пустяками.

Пройдя три или четыре мили вдоль узкоколейки, они втянулись в долину между холмами, где располагался рабочий лагерь Бринлитц — с вышками, с колючей проволокой, с казармами охраны, бараками для заключенных.

И когда, пропуская их, распахнулись ворота, они увидели, что у входа в их новое убежище стоит Оскар в тирольской шляпе.

•

В день, когда в лагере появились мужчины, Шиндлер доверительно сообщил им, что женщины прибудут очень скоро. Все, однако, обернулось иначе.

Выйдя из Плашова, локомотив через несколько дней протащил их состав в ворота Освенцима. Заключенные очутились на огромном пустом плацу, по обе стороны которого простирался ги-

русских детишек для переливания ее немецким раненым («Пурпурное сердце»). В «Индиане Джонсе» Спилберг только слегка заострил эту традиционную пародийность, не уступавшую по отчаянности законов военного времени нашим «Боевым киносборникам». Амон Гет — в общем, персонаж из этого ряда. Но надо отдать должное постановщику «Е.Т.» — он отказался изображать на экране извергов, швыряющих из окон детей («Не стану это проделывать даже с манекенами»). Это, правда, не помешало Американской ассоциации продюсеров и прокатчиков квалифицировать «Список Шиндлера» по категории R (дети и подростки до 17 лет допускаются на просмотр только в сопровождении взрослых) — за языковую вольность, сексуальные сцены и демонстрацию насилия.

Зато Спилберг обильно пользуется освященным Гриффитом мелодраматическим ходом спасения в последнюю минуту. В последнюю минуту Шиндлер спасает Штерна; в последнюю минуту из душевых отверстий газовой камеры льется вода, а не убийственный газ; дети, оказываясь умнее взрослых, успевают спрятаться во время селекции, не погнушавшись окунуться в сортирную жижу; и самого Оскара Шиндлера в последнюю минуту избавляют от опасности спасенные им люди.

Добро, стало быть, выгоднее зла. Добро окупается. Оно, получается, может быть столь же азартным, как делание денег. В сущности, какая разница, из каких побуждений делается добро? Пусть даже из эгоистических, пусть нечаянно. Это все равно лучше, чем зло, сотворенное из побуждений благих. Для Спилберга это ясно, как простая гамма. И он не стесняется столь же просто об этом заявить. Зло наказывается, и мы получаем тому свидетельство в кадре: Амон Гет раскачивается в петле. Все правильно в этом правильнейшем из миров — классическом американском кино, с которого сделал свой последний фильм Стивен Спилберг.

Борис Гройс:

«Играем в чужую игру»

«Список Шиндлера», показанный весной этого года в Московском Доме кино, был принят как событие. Картина получила множество откликов в столичной прессе. Шумную и долгую антиспилберговскую кампанию вела газета «Сегодня». Ее выступления с исчерпывающей определенностью проявили тенденцию в современной критике, которая, рассматривая себя как оплот постмодернизма, все более решительно завоевывает газетное пространство. Полагая принципиально важным обозначить главные особенности этой критики, ее подхода к осмыслению культуры, мы обратились за экспертизой к известному культурологу, теоретику нового искусства Борису Гройсу. Предлагаем вниманию читателей его ответы на вопросы «ИК».

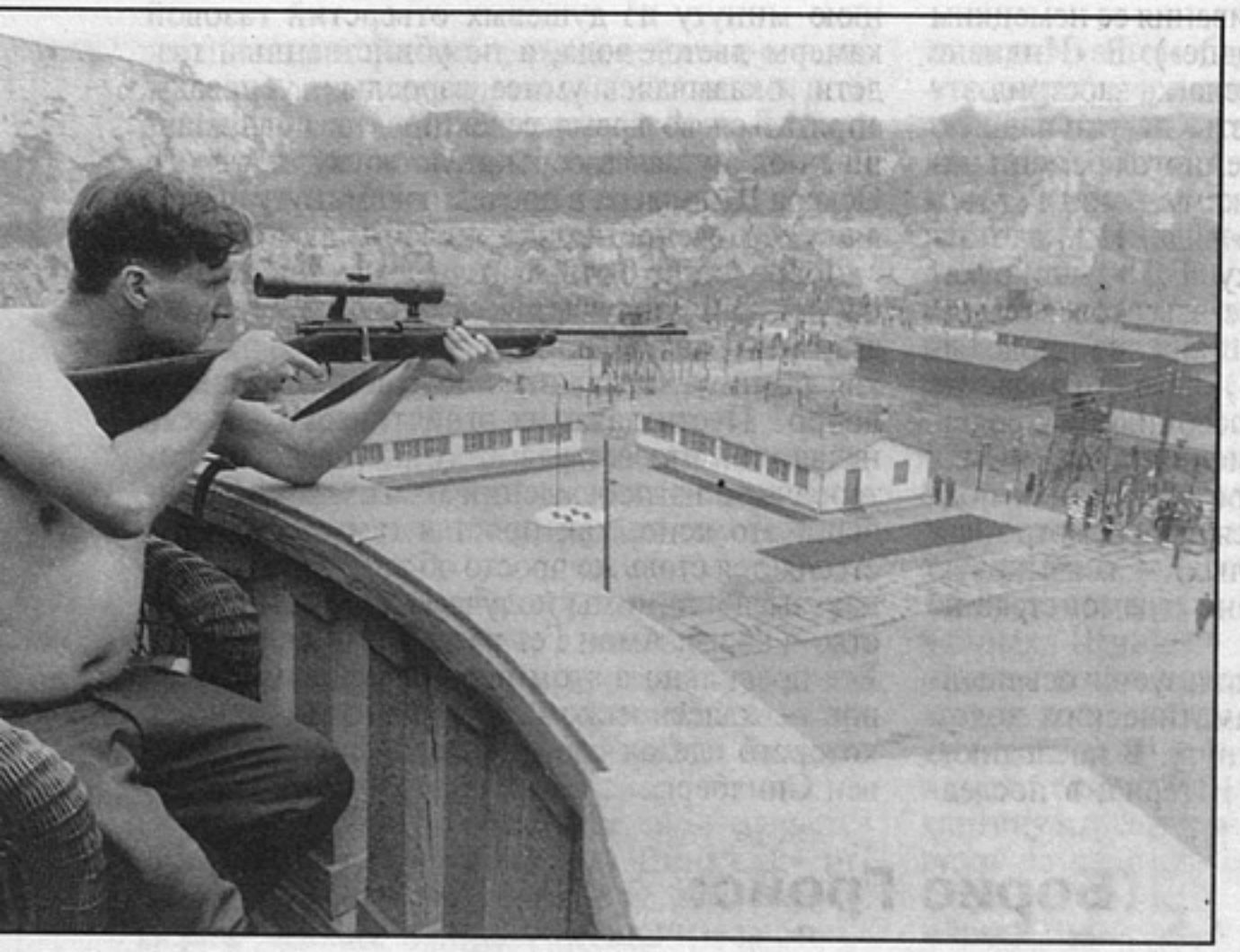
«Искусство кино». Как вы оцениваете то критическое направление, которое проявляет себя в резких публикациях, посвященных картине «Список Шиндлера»? Можно ли говорить об

гантский лагерь. Эсэсовцы стали сортировать новоприбывших. Селекция проходила с наводящей ужас деловитой отрешенностью. Тех, кто замешкался, подгоняли дубинками, нанося удары равнодушно, как будто автоматически.

Стоя в лучах прожекторов, растерянные женщины спрашивали друг друга, что́ все это может означать. Кто-то услышал, как одна из надзирательниц, показывая на них, сказала врачу: «Shindlerfrauen!» После чего щеголеватый молодой врач отошел, предоставив их на какое-то время самим себе.

Волоча ноги по грязи, они добрались до барака с надписью «Дезинфекция», где по приказу молодой эсэсовки им пришлось раздеться. Мила Пфефферберг была напугана рассказами, которые в те времена довелось слышать многим заключенным рейха — о газовых камерах, замаскированных под душевые. Как и все остальные, услышав приказ встать под душ, Мила с ужасом, не мигая, уставилась на рожок над своей головой. Как и все, она не могла опомниться от счастья, когда сверху на нее брызнули струи ледяной воды.

<...> Первые восемь дней пребывания в Освенциме «женщинам Шиндлера» в полной мере угрожала опасность закончить свой путь вместе со всеми другими — в газовых камерах. И даже после того, как последние жертвы в ноябре совершили свой скорбный путь к «душевым», расположенным в западном конце лагеря, а печи и костры превратили их тела в обугленные кости, чувство тревоги не отступило. Ибо они знали, что все, кто избежал отправки в газовые камеры, были расстреляны. В октябре и ноябре женщины подвергались массовым медицинским обследованиям — некоторых в первый же день по прибытии отослали в бараки для безнадежно больных. Доктора из Освенцима исполняли свои обязанности не только на платформе вокзала, но и



«Список Шиндлера». Амон Гет

определенном критическом методе, лежащем в основе этих публикаций? Как бы вы его определили?

Борис Гройс. В вашем вопросе вы, скорее всего, имеете в виду критику в отделе искусства газеты «Сегодня». Поэтому есть смысл вначале охарактеризовать методологию этой критики в целом, хотя я вполне отдаю себе отчет в том, что такая характеристика не может претендовать на полное описание индивидуальных позиций отдельных авторов и что некоторые авторы (в особенности авторы, напрямую связанные с современным искусством) вообще выпадают из общей картины. Но все же критики газеты «Сегодня» сами претендуют на культивирование некоей вполне определенной критической парадигмы, природа которой остается, однако, не совсем выясненной.

Эта критика сама себя часто называет постмодернистской, но, вне всякого сомнения, постмодернистской — в общепринятом смысле этого слова — не является. Основная ориентация этой критики — программный эстетизм, то есть убеждение в том, что искусство функционирует как система текстов, визуальных знаков и т.п., могущих оцениваться исключительно как ходы в автономной эстетической игре. Все идеологические, моральные, политические и прочие «внешние» или, иначе говоря, контекстуальные аспекты и измерения текста при этом снимаются с помощью того, что самими критиками считается иронией. Но тут надо сказать, что Деррида или Де Ман — то есть, собственно говоря, те люди, которые представляют постмодерную мысль на Западе, — рассматривают эстетизм как чисто модернистскую идеологию, поскольку она проводит четкую грань между

ходили по лагерю, и врывались в душевую, с улыбкой осведомляясь: «Сколько тебе лет, мамаша?» Клару Штернберг поселили в бараке с пожилыми заключенными. Шестидесятилетнюю Лору Крумгольц тоже отделили от «Schindlerfrauen» и перевели в барак для престарелых, где им и предстояло умирать, не вводя администрацию лагеря ни в какие расходы. Регина Горовиц, будучи уверенной, что ее хрупкая одиннадцатилетняя дочь не переживет осмотра перед «душевой», спрятала ее в пустом котле в бане. Одна из эсэсовок, приставленных к «женщинам Шиндлера», — миловидная блондинка заметила ее, но позволила девочке там остаться. Она легко раздавала удары и часто впадала в ярость, а позже потребовала взятку за свое молчание, получив брошь, которую Регине как-то удалось сохранить. Были и другие надзирательницы, с которыми было куда труднее иметь дело, поскольку они отличались лесбийскими наклонностями и требовали, чтобы с ними расплачивались натурой.

Порой на перекличке перед бараками появлялся врач. Видя, что он приближается, женщины старались обломками кирпича натирать щеки, чтобы они хоть немного порозовели. Во время одного из таких осмотров Регина заставила свою дочь Нюсю встать на камень, а светловолосый молодой доктор Менгеле, подойдя к ней, сладким голосом спросил, сколько лет ее дочери, и избил за вранье. Охране было приказано поднять свалившуюся в полубессознательном состоянии женщину, подтащить ее к ограде, скозь которую был пропущен электрический ток, и бросить на нее. На полпути Регина очнулась и стала молить не поджаривать ее живьем, а позволить вернуться в строй. Ее отпустили, и когда она доползла до своего ряда, то ее оцепеневшая, похожая на птичку дочь продолжала безмолвно стоять на том же камне.

искусством и неискусством, между художественным текстом — и текстом политическим, социальным, моральным. Эта идеология сформировалась в конце XIX века — еще до авангарда.

Эстетизм — это тема Брюсова, Блока, тема всего русского «серебряного века». Именно тогда оформился и был тематизирован протест против морального и социально-политического контроля над культурой, который еще раньше намечался в лозунге «чистого искусства». И я бы сказал, что критика газеты «Сегодня» — это критика с позиций «серебряного века» и внутри идеологии «серебряного века». Причина, по которой это так, вполне понятна: «серебряный век» был отчасти запрещенным, но отчасти и разрешенным феноменом культуры в период советской власти, и, собственно говоря, все те критики, которые пишут в «Сегодня», выросли на литературе «серебряного века», а также на работах тартуско-московской школы, представляющей собой вторичную теоретическую кодификацию идеологии «серебряного века» и тех авторов, которые вышли из «серебряного века» — вроде Ахматовой или Пастернака. При этом ссылки на Леви-Стросса или Фуко, как и более поздние ссылки на Делеза или Лакана, встраиваются все в ту же символистско-постсимволистскую идеологию, имеющую с современными структурализмом и постструктурализмом мало общего: Фуко и Деррида оказываются тут современниками все тех же Брюсова и Белого.

Иными словами, когда мы говорим о критиках «Сегодня», речь идет о людях, выросших в атмосфере «серебряного века» или в атмосфере рефлексии по его поводу, то есть в доавангардистский период культуры. Они вообще не пережили внутренне авангардистской проблематики и не знакомы с теориями, которые рефлексируют опыт авангарда. Об этом можно судить по тому, что такие теории никогда прямо или косвенно не цитируются, не всплывают в их рассуждениях, в то время как постмодернизм является именно реакцией на авангард и на те трудности, которые возникли в развитии авангарда во второй половине XX века. Тот, кто не прошел авангарда, не может понять постмодернизма, поскольку он не может понять те проблемы, которые постмодернизм решает. Идеология авангарда является одним из факторов раскола всей культуры на элитарную и массовую, который характеризует культурную ситуацию XX века в целом. В доавангардную эпоху, то есть в эпоху «серебряного века», символизма и эстетического модернизма, вообще не было феномена массовой культуры в его современных формах. Вместо этого был феномен культурной традиции. Поэтому критики газеты «Сегодня» во всех областях культуры — литературы, искусства или кино — занимаются проблемой отношения произведения искусства к традиции (цитирование, игра с готовыми стилями, интертекстуальность).

Это именно проблема эпохи символизма, но не проблема постмодернизма. Тема постмодернизма — рефлексия не исторической традиции, а актуального контекста, то есть функционирования авангарда в контексте массовой культуры, а также в социальном, политическом, медиальном и прочих контекстах: речь идет как раз не о поисках эстетической автономии от контекста, а об осознании невозможности ее достичь. Авангард очень долго боролся с массовой культурой, пока не понял, что сам он также является неким элементом элитарности, или избранности, то есть что он сам имеет не-

---

<...> Двадцатидвухлетняя Люся, вдова с «Эмалии», говорила: «Вот увидите, в конце концов все наладится. Будет и тепло, и свет, и в руках — миска супа от Шиндлера». Она и сама не понимала, почему все время повторяет эти слова. Там, на «Эмалии», она никогда не строила никаких планов: отрабатывала свою смену, съедала суп и ложилась спать. Она никогда не предсказывала грандиозных событий. Прожила день — и хорошо. Теперь она сильно болела. Холод и постоянное чувство голода довели ее до полного истощения. И все же из последних сил она поддерживала себя, повторяя как заклинание обещание, которое когда-то дал им всем Оскар.

•

Заключенные лагеря Шиндлера по-прежнему беспокоились о судьбе своих женщин. У Долека Горовица в Освенциме оказались жена и дочь, у братьев Рознеров — жены. Пфефферберг не мог оправиться от потрясения, узнав, что Мила тоже там. Яков Штернберг и его десятилетний сын были поглощены мыслями о судьбе Клары Штернберг. Шиндлера, едва он появлялся в цехе, сразу окружали люди с одним и тем же вопросом: «Когда привезут женщин?»

— Я вытащу их оттуда,— отвечал Шиндлер.

Он не вдавался в подробности. Не рассказывал, что эсэсовцам в Освенциме надо будет давать взятки. Не говорил, что послал список женщин полковнику Эриху Ланге и кое-что уже делается. Он ничего не объяснял. Только отрезал: «Я вытащу их оттуда».

<...> По мере приближения к воротам Бринлитца женщинам стало казаться, что среди группы эсэсовцев стоит герр директор. Огромный рост, широкие плечи — его было трудно с кем-то

кую массово-культурную характеристику, которую он обязан рефлектировать. Постмодернизм есть вторичная рефлексия авангарда в контексте массовой культуры.

Эта проблематика настолько далека от теоретического и культурного бэкграунда критиков «Сегодня», что они не обладают ни теоретическим аппаратом, ни специфической культурной восприимчивостью, которая позволила бы им эту проблему осознать и ею заниматься. Кстати сказать, одна из причин этого — отказ критиков «Сегодня» от анализа проблематики сталинской культуры и ее рефлексии в соцарте; все это принято считать устаревшим. Между тем даже официальная советская идеология, сформировавшаяся в 30-е годы, является теоретически и культурно куда более прогрессивной, нежели «серебряный век» — не говоря уж о соцарте. Разумеется, надо идти намного дальше, поскольку и в соцарте есть элементы неотрефлектированной элитарной ориентации на эстетическую автономию искусства, но критики «Сегодня» идут не вперед, а назад. Их идеология является типичным продуктом двойной цензуры — советской и одновременно антисоветской.

Отсюда и основной тон их критических суждений по поводу фильма Спилберга, как и по всем остальным сходным поводам. Авторы газеты «Сегодня» живут в эстетско-модернистской иллюзии, что они способны путем псевдоэлегантно-иронического стиля овладеть всей массой существующих идеологических, социальных, моральных проблем и подчинить их себе, подчинить их чисто стилистической лихости и крутизне своих текстов. В действительности и это желание, и эта надежда, и эта проблематика давно пали жертвой неумолимого XX века. Критики «Сегодня» просто перепутали конец XIX с концом XX века. Эта путаница и составляет внутренний мотор их текстового производства.

«ИК». Существуют ли аналоги такой критики на Западе? Обнаруживаете ли вы в этой критике нечто специфически российское?

Б.Гройс. Да, такие аналоги существуют. Но, правда, подобная критика происходит не из среды критиков. Она возникает в сознании политических и цензурных властей. Например, в Малайзии и в Египте «Список Шиндлера» был запрещен вследствие жестокости изображенных в нем сцен. А также в связи с обвинениями в порнографии. В западной профессиональной критике подобного рода упреков не возникало.

«ИК». Как проявляет себя вышеозначенный метод критического разбора в применении к такому фильму, как «Список Шиндлера»? Обретения? Издержки?

Б.Гройс. Никак не проявляет, поскольку, как сказано, не годится для описания массовой культуры. Спилберга обвиняют в морализаторстве, как будто он современный Лев Толстой. Но фильм просто стремится заставить зрителя сочувствовать его героям, идентифицироваться с ними, как это делает любое произведение искусства, рассчитанное на массового зрителя. В том же кинотеатре, где идет «Список Шиндлера», может параллельно идти фильм, в котором с таким же сочувствием изображаются палестинские борцы с евреями. Критика морализма бессмысленна в современной плюралистической массовой культуре, в которой на одинаковом уровне представлены все виды морали и все возможные моральные позиции, из которых ни одна не занимает привилегиро-

---

спутать. И теперь из-под полей тирольской шляпы, которую он надел, чтобы отметить возвращение в родные горы, они увидели его лицо. Рядом с ним стоял невысокий темноволосый офицер СС. Это был комендант Бринлитца, унтерштурмфюрер Липольд. Женщины, не веря своим глазам, смотрели на Оскара. Чудо, появившееся из тумана. Несколько лиц расплылись в улыбках. Мила, как и другие, запомнила это утро как самое счастливое в своей жизни. Много лет спустя одна из «Shindlerfrauen», прибывших с этой колонной в Бринлитц, сидя перед телекамерой, попыталась выразить те чувства, что владели в тот миг ею и ее товарками: «Он был нашим отцом, матерью,— сказала она.— Он был нашей верой. Мы знали: он не даст нам погибнуть».

Оскар обратился к приехавшим:

— Мы знали, что вы приближаетесь. Суп и хлеб уже ждут вас.— И затем, легко и спокойно, с царственной убежденностью, он произнес: — Теперь вам больше не о чем беспокоиться. Теперь вы со мной.

<...> Женщины осторожно ступали по брусчатке двора. Головы их были обриты. Некоторые настолько исхудали, что их трудно было узнать. И все же встреча потрясла всех. Нигде, ни в одном углу охваченной войной Европы не было такой встречи. Ее и не могло быть, потому что из Освенцима не было спасения — ни для кого, кроме них.

Женщин провели в спальный корпус. На полу лежали охапки соломы — нары еще не успели поставить. Из большой полевой кухни производства «Эмалии» эсэсовка разливала им суп. Он был густой и сытный. Он был наваристый, и в нем плавали пятна жира. Его аромат вселял надежду, что сбудутся и другие невероятные обещания. «Теперь вам больше не о чем беспокоиться».

Перевод с английского Илана Полоцка

ванного положения. Можно только придумать или занять какую-то новую, оригинальную идеологическую позицию, если в системе культурной репрезентации замечается некая лакуна. Массовая культура занимается фиксацией де-факто существующих в обществе идеологических, моральных целей и оценок. Она не занимается их навязыванием обществу. Это совершенно другой механизм.

«ИК». Как вы расцениваете тезисы авторов о том, что массовое кино не может, не имеет права обращаться к проблеме холокоста? О том, что евреи сами виноваты в собственном уничтожении — надо было сопротивляться? О том, что картина Спилберга лишь разжигает антисемитизм?

Б.Гройс. Что касается того, что массовое кино не имеет права обращаться к проблеме холокоста, — конечно, очень забавно, что авторы газеты «Сегодня» неожиданно становятся в моральную позу и говорят, что кто-то чего-то не имеет права делать. Разумеется, между «Списком Шиндлера» и другими фильмами Спилберга есть очевидная связь — в особенности это касается фильмов об Индиане Джонсе. Но эта связь вовсе не дискредитирует «Список Шиндлера». Напротив, ее можно прочесть в обратную сторону и сказать, что в фильмах об Индиане Джонсе уже намечалась антифашистская тема, что они изнутри были структурированы холокостом. Это легко доказать, ибо во всех фильмах об Индиане Джонсе есть прямые или косвенные отсылки к нацизму, фигура неангажированного, аполитичного героя, который именно вследствие своей аполитичности делает правильный политический выбор, есть, кстати, и фундаментальный топос западного — а в особенности американского — политического мышления. Если критики считают, что холокост — это настолько серьезное событие, что ему должны соответствовать некие особые художественные формы, отличающиеся от массовых, то такое мнение просто наивно — по-модернистски наивно. Оно базируется на убеждении, что есть какое-то избранное искусство для избранных — например, для особых избранных тем, — которое может освободиться от массового контекста. Но холокост как раз и был массовым уничтожением евреев — и в этом смысле сам по себе является, если угодно, феноменом массового искусства. При этом еврейская культурная элита была уничтожена наравне с еврейской массой. Таков же был и опыт советского ГУЛАГа. Стремиться «облагородить» холокост средствами «высокого искусства» как раз и означает не понять массового, нивелирующего характера этого события, являющегося одним из этапов внешней и внутренней гибели предвоенного художественного авангарда.

Что же касается антисемитизма, то можно совершенно определенно сказать, что критика «Списка Шиндлера», о которой идет речь, функционирует как антисемитский дискурс — вне зависимости от субъективных намерений авторов. Утверждение, что любое напоминание о еврейских страданиях только разжигает антисемитизм, является одной из традиционнейших риторических фигур антисемитизма — наравне с утверждением, что евреи сами виноваты в своих страданиях. Опыт XX века — это еще и опыт невозможности эффективного сопротивления современной военно-государственной машине: впервые мощь государства и возможности населения стали абсолютно несоизмеримы — в особенности если речь идет о меньшинстве населения. Как это и сейчас демонстрируют этнические чистки в Боснии, проводимые сербами, или избиение племени тутси в Руанде.

«ИК». Можно ли вообще и, если можно, то как вести полемику с критическими выступлениями подобного сорта, не оказываясь разменной монетой в чужой игре?

Б.Гройс. Сама по себе боязнь оказаться пешкой в чужой игре представляет собой характерно модернистский феномен. Художник-модернист всегда стремился изобрести свою, особую, автономную игру — например, в квадраты и треугольники, как Малевич. Или он стремился сделать любую игру своей — как Сталин: чтобы ни при каких условиях не лить воду на чужую мельницу, им было принято решение все эти мельницы либо реквизировать, либо взорвать. Это и есть великая тема авангарда: я не буду изображать ваших нимф, я не буду изображать ваших колхозников и рабочих, а я буду изображать свои квадраты, кубы, сочинять атональную музыку и т.п. Я буду играть в свою игру. Это и позиция Набокова, например, в литературе.

Проблема заключается в том, что, как выяснилось при ближайшем рассмотрении, мы всегда играем в чужую игру. Мы не можем до конца элиминировать другого, чужого — и мы не можем элиминировать внешний контекст, внутри которого мы действуем и который всегда определяется другими, чужими. Постмодернистское сознание характеризуется как раз ясным и четким признанием того, что я всегда играю в чужую игру — и что я всегда должен рефлектировать это обстоятельство. Ни при каких условиях я не должен даже хотеть играть некую свою игру, потому что сам этот импульс является тоталитарным и опасным. Поэтому полемику с критикой, которая, будучи наивно влюбленной в свою собственную иронико-эстетическую игру, не в состоянии осознать политического и этического контекста этой игры, вести можно и нужно.

Пресс-бюро «ИК»

Спилберг словно впервые понял, зачем Господь наделил его столь недюжинным мастерством. Приложил ли к этому руку Всевышний? Возможно. «Вероятно, никого и никогда уже не посетит Спилбергово озарение, — писал редактор «Variety», — во всяком случае, уже никто не использует его так великодушно». Три спилберговских фильма стали богами кассового Олимпа — Спилберг, может быть, самый крупный художник на Земле. Что же заставляет его беспокоиться? Извечный тайный вопрос: удостоится ли хоть одна из его картин приза Академии? — интересен до тех пор, пока он заставляет киномудрецов размышлять над другими вопросами: любая ли тема поддается экранизации? Можно ли «спилбергизировать» холокост? Можно ли создать развлечение на материале крайне негативного опыта XX века? Где здесь грань допустимого?

Снятый на натуре в пронзительной черно-белой гамме, «Список Шиндлера» генетически близок «Корчаку» Анджея Вайды. Оба они рассудочны и эмоциональны одновременно. Польша смотрится экзотично (это, конечно, самый дорогой фильм, когда-либо снятый там), что придает картине специфический холодок. Сырость унылого пейзажа пробрала Спилберга до мозга костей, но воспоминаний о солнечном Голливуде все же не убила. Лучшие моменты фильма связаны с обилием мелких деталей. Глубже, чем любой другой художник, погруженный в материал, Спилберг старается втиснуть в картину как можно больше, изредка жертвуя исторической достоверностью ради эффекта. <...>

Злой двойник героя — садистский эсэсовец Амон Гет (Ралф Файнс), эдакий Калигула с мертвыми глазами и детским лицом, который наугад отстреливает заключенных без малейшего повода с их стороны. Плашов предоставил Спилбергу возможность снять сцену в духе Освенцима, где нагие заключенные представали перед нацистской медкомиссией и она решала, кого из них оставить в живых. Ужас, которым веет от самого места съемок, вновь уводит в сторону линию сюжета, хотя некоторые могут решить, что подобные провалы в повествовании хорошо оттеняют и поддерживают в зрителе стремление поскорее вернуться к уютной фигуре Шиндлера.

Уже в 1948 году польский художественный фильм «Unsere Kinder» («Наши дети»), с участием выживших узников, вызвал споры: этично ли показывать в кино людей, осиротевших из-за войны? Фильм был раскритикован и объявлен надуманной пьеской, поставленной в варшавском гетто. И даже сейчас, когда сам Освенцим от времени ветшает (или же превращается в кинопавильон), историки и ученые все еще спорят о том, стоит ли его сохранить. Как рассказать неизъяснимое, показать неописуемое, как воссоздать будни систематического массового истребления, чтобы не впасть в чудовищную порнографию или сантименты? Все выдающиеся шедевры, такие как фильмы Тадеуша Боровского «Сюда, к газу, дамы и господа», «Маус» Арта Шпигельмана и «Шоа» Клода Ланцманна, взяли за принцип изображение холокоста через разрозненные, оставленные им тут и там отпечатки, через отражение его ужасов в зеркальном щите. Спилберг тоже сознает эту необходимость, когда в интервью журналу «Premiere» говорит, что эсэсовцы выбрасывали младенцев из окон и отстреливали людей, как скотину: «Я никогда не показал бы этого, даже с куклами». И все же его фильм опускается ниже допустимого, когда группу шиндлеровских евреев, оказавшихся в Освенциме, ведут в газовые камеры, замаскированные под душевые. Из одного только предложения в тексте Кинелли Спилберг разыгрывает целую сцену с невероятным саспенсом и мотивом спасения в последнюю минуту. Будет ли бомбардировка газовых камер? Придет ли Красная Армия? Американская Кавалерия?.. Возможно, вы уже представляли себя в газовой камере Освенцима? Спилберг хочет, чтобы теперь вы делали это только с его помощью.

«Список Шиндлера» сентиментален, но могло быть и хуже. «Цвет пурпура» куда более дешев и трескуч, а «Выбор Софи», где христианскую узницу Освенцима изводит ее любовник-еврей, и вовсе невыносим. Так что, может быть, это и к добру. Чудовищные мини-серии «Холокост» выполнили в Германии просветительскую функцию, а в Америке опрос показал, что почти 40 процентов населения либо не подозревают, либо не уверены в том, что европейские евреи подвергались систематическому умерщвлению во время Второй мировой войны. Для некоторых оригинальность «Списка Шиндлера» заключается лишь в исключительности главного героя — как будто эта «исключительность» не есть железное правило Голливуда. «Мы так близко познакомились со злом в XX веке, что возникла опасность принять его как нечто неизбежное», — пишет Дэнби в журнале «New York». Да, «Список Шиндлера» взял на себя мужество позитивного мышления. <...>

А что же спилберговские евреи? Вытесненные на второй план собственной трагедии, они шатаются по краковскому гетто... и отпускают свои еврейские шуточки. Нет ни споров, ни политического сознания, ни страданий, ни предательства, ни беспорядочно смешавшихся разных социальных групп и каст, потому что они — евреи. Шиндлер возвышается над всем. Евреи у Спилберга — только физически присутствующая масса, они либо жертвы, либо дети. Набор высохших старух, знойных красоток, интеллектуалов-мечтателей и гениев «черного рынка» представляет собой не что иное, как более или менее достойные версии известных стереотипов, которые не добавили ничего нового к нацистской космологии.

Не стесняясь подчеркивать положительное, «Список Шиндлера» неизбежно сосредоточивается на лицах нееврейской национальности. В фильме есть положительный герой и легкоузнаваемый злодей. «Шоа», например, — фильм про смерть, от которой никто и никогда не может уйти. Здесь же большинству евреев это удается, и они остаются скорее должным образом признательны, чем неприятно травмированы. Скрипочка надежды сопровождает демонстрацию списка Шиндлера: одобрительные кивки и удовлетворенные улыбки означен-

ных в нем внушают обойденным спасительным вниманием ужас, достойный Диснейленда. Натуральное блаженство, дивное очарование. Зло не неизбежно. «Кино всегда волшебство, — говорит Спилберг в «Premiere». — Смотрите ли вы восемь часов «Шоа» или «Охотников за привидениями», когда в зале гаснет свет и зажигается экран, начинается волшебство».

Кто-то находит волшебным превращение циклона «Б» в потоки воды. За один год Спилберг реанимировал динозавров и спас от вымирания польских евреев. «Я так стеснялся того, что я еврей, — сказал он в «Premiere», — а теперь я горжусь этим». Уничтожение — вещь действительно очень неприятная. У вас, однако, не будет неприятностей за ужином после просмотра «Списка Шиндлера». Это вкусный фильм.

«Village Voice»

•

Приняв грозный вызов материала и достойно ответив на него изощренной творческой выдумкой, Стивен Спилберг убедил всех в том, что уже никогда больше ни о нем, ни о холокосте не будут думать так, как думали прежде. В каждом кадре он демонстрирует талант переплавлять сложные, запутанные события в ясные и не вытравимые из памяти кинообразы. «Список Шиндлера» начинается с кадров, в которых догорают иудейские молельные свечи, оставляя по себе только тихо умирающий дым, и не может быть метафоры холокоста прозрачнее, чем эта. <...>

Если учитывать специфику материала, на котором сделан фильм, то сцен насилия в нем сравнительно мало, и представлены они без того душераздирающего садизма, которого можно было бы ожидать. Любимая игра Гета — игра в снайпера с выбором произвольной цели из числа заключенных — присутствует в картине как нечто само собой разумеющееся, что делает ее только ужаснее. Но было бы еще хуже, задержи Спилберг на ней внимание подольше.

Спилберг хорошо знает, как сделать подобные вещи действительно шокирующими, и умеет застигнуть зрителей врасплох. Большинство таких сцен появляется неожиданно и снято с большого расстояния. Когда рабби расстреливают в упор, режиссер скрывает это зрелище от публики.

Роскошный балкон Гета, с которого просматривается вся необъятная территория концлагеря, дает великолепные возможности для съемок, и Спилберг использует их бесподобно. Наличие огромной толпы и обширной территории призвано также и потрафить слабости режиссера к эффектным массовым сценам. Крепкая конструкция фильма начинает шататься только тогда, когда толпа заключенных сливается в однородную массу и события теряют пестроту, присущую им в реальной жизни. Особенно неуместен этот эффект в последней сцене картины, это самая большая оплошность фильма.

«The New York Times»

•

Завораживающая история, столь мастерски обработанная в безупречном сценарии Заиляна, все же оставляет место вынимающей душу откровенной игре симпатий и неприязни, сентиментальным чувствам и дешевой жалости. Не только потому, что Спилберг избежал всего этого, но еще и в связи с тем, что этот фильм гораздо жестче и настолько не похож на все предыдущие работы режиссера, что даже умудренный критик, не будучи уведомлен заранее, может, посмотрев картину с начала до конца, даже не предположить, что это Спилберг. <...>

Строго говоря, это не «концлагерное» кино, а сложносочиненная личная драма, разворачивающаяся на ярком историческом фоне, который и поможет широкой аудитории справиться с этим фильмом.

Единственное спорное решение картины — это цветной эпилог, показывающий многих выживших «шиндлеровских евреев», выстроившихся у могилы Шиндлера в Израиле в сопровождении актеров, изображавших их в фильме. Многие, конечно, будут выплакивать глаза на этой сцене, которая (на определенном уровне) впрямую манипулирует чувствами. Но это единственная сцена в таком духе.

Спилберг использует всю великую технику черного фильма, с иронией разработанную немецкими экспрессионистами 20-х годов, чтобы передать все учиненные нацистами кошмары. Руководствуясь экспрессионистским светом как маяком, используя все тональные нюансы от темно-черного до светло-белого, Спилберг создал скупой, но убедительный портрет человеческой души, человечества — от самых бесправных до самых почтенных его представителей.

«Hollywood Reporter»

•

Из тысячи артистов, когда-либо изображавших нацистских военных преступников, никто никогда не показывал их жестокость такой до ужаса очевидной и всеобъемлющей. <...>

Фильм не удручает, и моменты, которые, очевидно, вызовут слезы, связаны вовсе не с изображением нацистского ада, но со сценами непоколебимой гуманности и потрясающего мужества в этой преисподней. Новый взгляд на историю и скрытое сострадание, заключенные в этом фильме, делают его наиболее подходящим ко времени отпусков. Но на самом деле этот фильм — на все времена. Я никогда не был большим поклонником Спилберга, но в данном случае его выдающиеся достижения заслуживают не только восторженных отзывов; они достойны благодарности.

«New York Post»

•

«Список Шиндлера» для кинематографа — то же, что «Герника» Пикассо для живописи, «Реквием» Верди для музыки, «Ад» Данте для литературы... Страстный клич, высокая трагедия, шедевр в своей области. «Список Шиндлера» отличается не только от всех предыдущих фильмов Спилберга, он во многом не похож ни на какие бы то ни было снятые до него картины. <...>

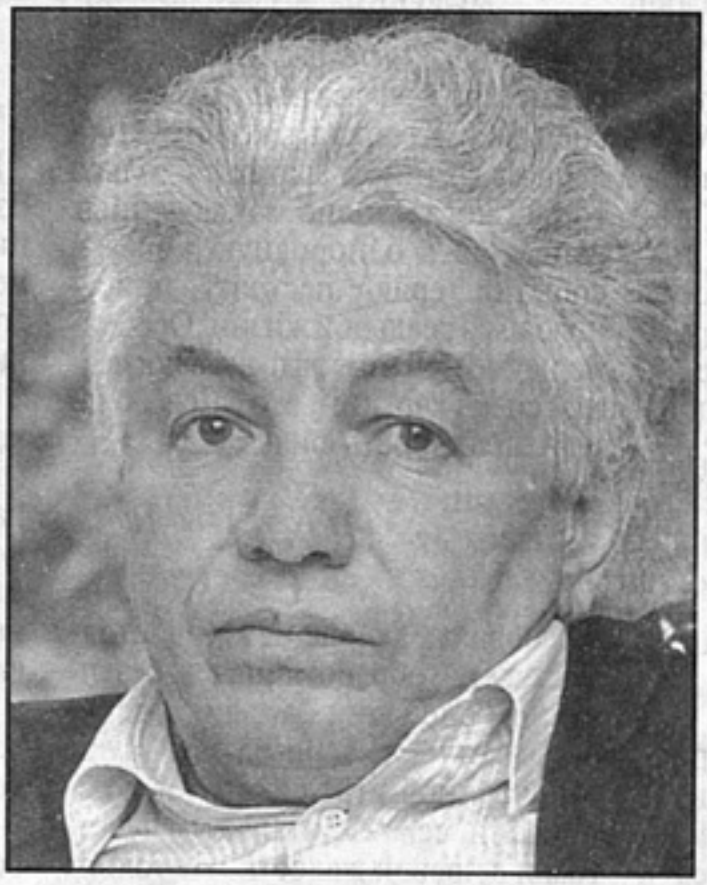
Этот фильм не только гвоздь сезона, это один из самых выдающихся американских фильмов за последние пятьдесят лет. И за предшествовавшие им пятьдесят лет тоже. Весь скептицизм теперь необходимо отринуть и провозгласить Стивена Спилберга одним из величайших режиссеров в истории.

«Today Show»

Перевод с английского
Е. Листовой

В. Войнович:
«От фашизма прививки нет»

Интервью ведет Павел Сиркес



Павел Сиркес. Существуют полярные точки зрения: грядет русский фашизм — и у русского фашизма нет массовой социальной базы.

Владимир Николаевич, детская память о войне — а тогда для всех нас фашизм выступал в обличье войны, — долгое житье в современной Германии наверняка побуждали вас к размышлениям об этом феномене. Отсюда сразу первые два вопроса: правомерны ли исторические аналогии между Веймарской республикой 33-го и Российской Федерацией 93-го? Могут ли по улицам наших городов, как когда-то в Германии, двинуться тысячные отряды чернорубашечников?

Владимир Войнович. Такие аналогии, как всякие исторические параллели, всегда условны. Чем дальше развиваются события, тем Веймарская республика и нынешняя Россия становятся все менее и менее похожи. Я думаю, время сейчас все-таки работает против фашистских группировок и зачаточного российского фашистского движения, потому что для них наилучшая почва — общественный хаос, безработица, отсутствие нормальных или резкое ухудшение жизненных условий. А сейчас, смотрю, Россия постепенно-постепенно поднимается. Раньше меня ругали за пессимизм, теперь обвиняют в излишнем оптимизме. Да, Россия встает на ноги, дела идут лучше. Ну, и привыкли люди. Раньше ведь весь стон был с непривычки. Теперь освоились, приспособились. Особенно молодые люди както находят себя. Короче, сейчас все больше и больше довольных тем, как развиваются события. А для фашистов — это нож острый. Им стабильность не нужна. Они, по пословице, умеют ловить рыбку только в мутной воде.

Вот была дискуссия в телевизионном «Пресс-клубе» со Станиславом Говорухиным по поводу его фильма «Великая криминальная революция». Режиссер снял ленту о сегодняшней преступности. Это нормально. Преступность действительно ужасная. С преступностью надо бороться. Надо думать, какие меры предпринять, призывать к ним, бить в набат. Но Говорухин утверждает, что преступность — результат реформ, а это неправда.

Разговор в той передаче был интересен тем, что люди говорили не о том, о чем они на самом деле думают. Да, есть силы определенного толка — фашисты и примыкающие к ним, не всегда, может быть, сознательно, но находящиеся под их влиянием. Они используют существующую преступность как аргумент в своей политической борьбе. Таким преступность нужна. И чем страшнее она, тем лучше. Это оправдывает их деятельность.

Я там сказал (правда, не все попало в передачу), что великая криминальная революция состоялась 25 октября семнадцатого года. Теперешние преступления по преимуществу оттуда — из тоталитарного государства. Оно само было величайшим преступником в истории человечества. Сегодняшняя преступность даже физически не может достичь подобных масштабов.

Фашизм — преступная идеология, и бытовые преступники ему очень даже нужны. Фашизм ведь и рождается и укрепляется на фоне всякой беды. Фашисты набирают свои ряды из людей ущербных, с комплексами. Каждый в отдельности не мыслит как личность, а все свои амбициозные доводы черпает из каких-то, как ему кажется, «соборных» ценностей, высоких понятий, скажем, таких, как Родина-мать. Сюда влекутся люмпены и гангстеры. Им очень удобно сосуществовать с криминальным официозом. Недаром среди гестаповцев или энкаведешников-кагебешников встречалось так много подонков, по натуре своей — настоящих бандитов, которым было очень с руки с ордерами на арест врываться в спящие мирные дома.

Обломки же тоталитарного государства пока тоже дают обильную жатву...

П. Сиркес. Значит, есть нечто утешительное в том, как развивается ситуация, и опасаться отрядов чернорубашечников, овладевших улицей, не стоит?..

В. Войнович. Да. Стабильность, политическая и экономическая стабильность — это самый главный враг фашизма.

П. Сиркес. Однако спешишь по переходу метро и видишь: стоят, не таясь, обряженные в черное молодые ребята, продают коричневую литературу — и никто им не препятствует. Вольготно в сегодняшней Москве...

В. Войнович. Ну, это другое. Конечно, тут должны быть приняты и задействованы четкие законы. К сожалению, таких законов нет, а те, что есть, не выполняются. Это я объясняю тем, что неуважение к законам распространено повсеместно и во всех слоях населения, в том числе и среди призванных следить за их исполнением, то бишь прокуроров, судей и милиционеров. Возможно, последнее обстоятельство объясняется сочувствием некоторых из самих этих блюстителей правопорядка к фашистским взглядам или недооценкой опасности политического экстремизма.

П. Сиркес. Долгие годы, по сути с начала Великой Отечественной и вплоть до недавнего времени, у нас, как нигде в мире, культивировались литература о войне, кино о войне. Вы тоже отдали этому дань своим «Чонкиным». Книги о войне с фашистами — не с немцами, антифашистское искусство, включая кинематограф, как и весь опыт нашего народа, казалось, убеждали: уж мы-то получили бессрочную прививку от чумы XX века, как принято говорить. Но вместе с теми, кто прошел фронтовыми дорогами Второй мировой, умирают, за редкими исключениями, и их письменные свидетельства — в виде ли мемуарных книг или художественных произведений. Лев Толстой эпопею о наполеоновском нашествии написал почти через полвека. А новая «Война и мир», уверяют критики, еще не приспела. Мы-то с вами знаем, что литература и искусство бессильны влиять на исторический процесс. Что же тогда?..

Недавно в Центральном Доме кинематографистов на премьере «Списка Шиндлера» Егор Гайдар сказал, что прививка против фашизма действует те же пятьдесят лет. Картина Стивена Спилберга, дескать, — такая новая прививка. Что вы об этом думаете?

В. Войнович. Я думаю, во-первых, что это вообще не совсем правильно — утверждать, что была прививка от фашизма. У нас была прививка от немецкого фашизма. Шел иноземный враг. Он хотел покорить Советский Союз, уничтожить. У врага была фашистская пангерманская идеология. Это, однако, вовсе не мешает жертве войны, войну выигравшей, но оказавшейся в худшем положении, чем страна побежденная, спустя годы взять на вооружение иную разновидность фашистской идеологии, основанную на уже своих гипертрофированных национальных амбициях. Я бы так сказал: никакой прививки от фашизма не было. А если и была, то ослабленная сущностным сходством двух тоталитарных режимов, сцепившихся в смертельной схватке, и навсегда иммунитета не выработала. Многие сейчас никак не связывают немецкий фашизм с доморощенным. Для них важно, что наши фашисты — русские. Вот если немецкие говорят, что им нужно жизненное пространство до Волги или до Урала и дальше, тогда, конечно, возникают возражения.

П. Сиркес. Хочет же Жириновский дойти до Индийского океана...

В. Войнович. Да, Жириновский хочет Россию довести до Индийского океана. А допустим, его немецкий коллега, Фрай, желает Германию придвинуть вплотную к Тихому, не минуя нашей страны. Тут русские люди, в том числе и фашиствующие, все как один будут против — это естественно. Так что никакой настоящей прививки от фашизма не было.

Вспомните, на оккупированных территориях фашисты поголовно уничтожали евреев — своих главных врагов. И вместе с тем именно во время войны у нас начался разгул антисемитизма, который достиг пика в сорок восьмом — пятьдесят третьем годах, вплоть до смерти Сталина. И в войну же, когда очень многие евреи, в процентном отношении никак не меньше других, сражались на фронте и героически сражались, была популярна антисемитская переделка песни: «Из сотни тысяч батарей, — кричал по радио еврей, — за нашу Родину, огонь, огонь!» Тогда была в ходу байка, что евреи-де отсиживаются в Ташкенте. Люди стали говорить то, чего раньше себе не позволяли, и антисемитизм вырос очень сильно...

П. Сиркес. Владимир Николаевич, вопрос «из другой оперы». Как все-таки сложилась судьба «Чонкина» в кинематографе после того, как вы разошлись с Эльдаром Рязановым? Не опоздал ли кинематограф с экранизацией этого произведения?

В. Войнович. Она сложилась более благополучно, чем можно было ожидать. Фильм «Чонкин» снят. Это англо-франко-итальянское производство при участии чешской компании, которая называется «Круткий фильм», и российской компании «Тритэ», возглавляемой Никитой Михалковым. Но в основном там западные деньги. Постановщик фильма — из-

вестный, всемирно известный чешский режиссер Иржи Менцель. Он из плеяды кино «Пражской весны», куда входили еще Вера Хитилова, Милош Форман, Иван Пассер.

П. Сиркес. Хороший фильм получился?

В. Войнович. Да, очень хороший фильм. Ну, у автора всегда бывает... Никакой фильм не может до конца удовлетворить автора экранизированного романа, потому что неизбежны потери. Банально, но кино — другое искусство. С иными издержками писатель не в силах смириться. Меня фильм устраивает. Это очень хороший фильм сам по себе.

П. Сиркес. Обошлось без развесистой клюквы, которой отличается большинство иностранных постановок на русском материале?

В. Войнович. Да. Тут дело в том, что, во-первых, постановщик хотя и иностранец, но близкий нам иностранец — все-таки он чех. По духу, образу мыслей, историческому опыту, который пережили наши страны, у нас есть общее. Во-вторых, он чувствует русский юмор. И что еще важно — там все актеры, кроме двух, русские. Менцель специально приезжал к нам, выбрал русских актеров и пригласил их.

П. Сиркес. Обычно в таких случаях гоняются за «звездами» мирового класса, но это не всегда приводит к желаемому художественному результату. Иван Пассер, например, в картине о Сталине собрал выразительный актерский ансамбль, но, за исключением исполнительницы роли Надежды Аллилуевой — Джулии Ормонд, я никого не смог принять: фактура не та...

В. Войнович. Нет, у нас, как я уже сказал, актеры русские. Кроме того, для Иржи Менцеля было важно взять на главные роли исполнителей неизвестных, молодых. И он нашел замечательных актеров! Один из них — Геннадий Назаров. Он еще студент ГИТИСа, но уже приглашен в театр Марка Захарова. А до этого не снимался, это его первая работа в кино. Вторую роль, женскую — Нюры, играет тоже великолепная актриса Зоя Буряк. У нее, правда, есть некоторый кинематографический опыт — фильм «Холодное лето пятьдесят третьего».

П. Сиркес. А увидим мы вашу картину в России?

В. Войнович. Я надеюсь, что увидим, но пока это еще, как говорят, не факт. Сейчас она представлена на конкурс Венецианского кинофестиваля. У продюсера какие-то сложности со здешним прокатом, впрочем, думаю, после фестиваля картина все-таки здесь появится. Если не появится нормально, то ее, наверно, украдут какие-нибудь пираты и все равно будут здесь крутить.

П. Сиркес. Кто продюсер?

В. Войнович. Эрик Абрахам. Он англичанин.

П. Сиркес. А что, хронологически охватываются обе части «Чонкина» или?..

В. Войнович. Нет, только первая.

П. Сиркес. Ну, хорошо, вернемся к нашей сквозной теме. Вот Михаил Ильич Ромм... Название его знаменитой картины «Обыкновенный фашизм» вошло в обиход как обобщающая категория для известных исторических коллизий. Что же, этому фашизму нет противоядия, когда вновь возникающие обстоятельства еще и еще раз повторяют старые? Мы не забываем, что муссолиниевский вариант фашизма отличался от гитлеровского национал-социализма или франкистской фаланги. А еще были диктатуры фашистского толка: Хорти — в Венгрии, Антонеску — в Румынии. А параллель между режимами Гитлера и Сталина, хотя о ее правомерности не утихают споры? Как вы относитесь в этом смысле к немецкому опыту преодоления обыкновенного фашизма? Может ли он быть воспринят как универсальный? Излечились ли сами немцы, и как насчет осложнений, рецидивов?

В. Войнович. Сравнение немецкого тоталитаризма с советским... Я должен был более подробно об этом сказать в ответе на вопрос об иммунитете. Какой же у нас иммунитет? Ведь у нас существовало такое государство, такое государственное устройство, которое вполне сопоставимо с фашизмом. Оно провозглашало как бы другие цели, но на самом деле творило то же самое. Национальную политику проводило схожую. Евреев, слава Богу, не сжигали в печах и не травили в газовых камерах, но, во всяком случае в государственной практике, одним из важных элементов был именно антисемитизм. Было чисто фашистское отношение к разным другим народам: выселяли крымских татар, чеченцев, ингушей, немцев, греков. Кого только не выселяли!.. Да, все это был фашизм, просто называлось иначе. А сходство — оно проявлялось во всем, в том числе — и в искусстве. У Ромма это очень хорошо показано: искусство «третьего рейха» родственно тому, что процветало тогда в Советском Союзе.

Мне рассказывали, что когда Ромм показывал «Обыкновенный фашизм» членам Политбюро ЦК КПСС, Суслов спросил: «Михаил Ильич, а почему вы нас так не любите?..» С чего бы это?

Конечно, Ромм не обошелся без аллюзий. Некоторые аналогии и без того напрашивались. Не случайно, скажем, в Советском Союзе очень многие книги — немецкие, английские, американские, — анализирующие фашизм, его идеологию, были запрещены или очень сильно цензурировались. Чтение таких книг так или иначе наводило на мысль о сходстве двух режимов.

Помню, когда-то в отрочестве я посмотрел один из первых фильмов студии «ДЕФА» — он назывался «Коричневая паутина». Там о мальчике, который предает своего отца, разочаровавшегося в Гитлере, — точно история Павлика Морозова. Я был совсем юным, но сам себе признался: «Фильм же про нас...» И это, кстати, тоже к вопросу об иммунитете. Никакого иммунитета нет, и не случайно те, кто в России называют себя фашистами, оказываются естественными союзниками реставраторов партийной, советской диктатуры.

А насчет Германии я вам должен так сказать: вирус фашизма существует во всех странах и среди всех народов, и он по-прежнему заразен для людей.

Поскольку это интервью для журнала про кино — такой пример. В Америке сделан замечательный фильм — забыл, как называется. Сюжет такой: учитель рассказывал детям на уроке, что такое фашизм, и они удивлялись — как это вообще было возможно? Тогда учитель заявил: «И вы можете стать фашистами». «Нет, это совершенно исключено: мы ж понимаем — это чушь, это идиотизм», — протестовали ученики. Но вскоре учитель предложил: «Давайте учредим у себя в классе свою организацию — такое братство, когда один за всех и все за одного». И школьники охотно согласились. Короче, он провел с ними в некотором роде социальный эксперимент. Сначала это была как бы игра, потом в нее настолько втянулись, что стали давать какие-то клятвы в верности своему братству. Кончилось тем, что весь класс стал маленькой фашистской ячейкой. Они даже были готовы кого-то предать смерти за нарушение клятв. Учителю пришлось потом долго объяснять, что это был эксперимент, чтоб они поняли: фашист сидит в каждом или, вернее, — во многих из нас.

Возьмите замечательную пьесу Эжена Ионеско «Носороги». Разве она не о том, как фашизм проникает в души?..

Подойдите сейчас на улице к любому. Очень много встретится таких, кто, конечно, против фашизма, они даже не подозревают, что могут сами стать фашистами, что где-то глубоко это в них сидит.

Так вот, что касается Германии. Там идея фашизма сильно подорвана, настроения фашистские подорваны. Когда пришли американцы, они большую часть населения провели через Дахау, через Освенцим. Не пропустили — провели. Заставляли смотреть, показывали хронику, фотографии. Многие немцы были в шоке, кончали жизнь самоубийством. И это продолжается до сих пор.

Фильм «Список Шиндлера» (кстати, он не кажется мне большим художественным достижением) сейчас при огромном общественном интересе демонстрируется в ФРГ. А до этого был фильм «Холокост», который тоже произвел шоковое впечатление на немецкую публику. Случалось, молодые люди накладывали на себя руки, узнав о зверствах своих соотечественников.

Основы фашизма сильно подорваны, но в то же время...

П. Сиркес. Была денацификация...

В. Войнович. Да, да. Это важно. Жаль, очень жаль, что у нас не было чего-то похожего. Да... И когда я приехал в Германию в восьмидесятом, я таких настроений совершенно не чувствовал. Ну, бывали какие-то отдельные проявления — где-то писали на стенах: «Ауслендер, раус!» («Иностранцы, вон!»). Но пишущих такие лозунги я лично не встречал.

Сейчас, конечно, эти настроения распространяются. И, как ни странно, а может быть, совсем не странно, фашистские настроения развиваются больше на территории бывшей ГДР.

Коммунистическая идеология с фашистской, с нацистской очень легко переплетаются, очень легко трансформируются друг в друга. Мы видим это сейчас и здесь. Многие коммунисты очень легко стали фашистами.

Сегодня такая опасность есть. Она вызвана и некоторыми объективными обстоятельствами. До последнего времени Германия оставалась одной из самых либеральных стран в смысле приема иностранцев. Туда было легче попасть и устроиться, чем в Швейцарии, Франции, Швеции. Отсюда — большой наплыв эмигрантов.

Сначала немцы сами приглашали турецких, потом югославских рабочих, потом разных других. Теперь произошло некое переполнение страны иностранцами, и это вызывает беспокойство не только у фашистов. Но фашистам это играет на руку.

То же, что и с преступностью. Преступность угрожает всем, и люди озабочены тем, как ее уменьшить. А фашисты радуются — чем не повод кричать: «Вот мы возьмем власть — и наведем порядок!»

Я очень надеюсь не на внутренние силы отдельных государств, а на настроение в мире вообще, в цивилизованном мире. Все-таки сейчас ни одна страна не существует отдельно. Возникает все больше и больше международных связей, что отражено и в создании Европейского сообщества и всяких других континентальных структур. Ну, а НАТО — это уже глобальная система. Поэтому, думаю, при нынешних условиях фашизму развиться до угрожающих размеров довольно трудно: в мире уверенно утверждаются демократические цен-

ности. Вот в Америке, которая не пережила германского нашествия, как раз есть иммунитет к фашизму.

П. Сиркес. Я этой весной посетил Израиль. Там часто приходилось слышать и даже встречать в местной русской прессе осуждения в адрес тех бывших компатриотов, которые нынче эмигрируют в Германию, к немцам едут, на чьей совести столько еврейской крови. Но одна старушка, спасшаяся из гитлеровского концлагеря, рассказывала, что к ней уже несколько лет приезжает на каникулы немецкий студент. Она полупарализована, малоподвижна. И этот мальчик — ей как внук. Он за ней ухаживает, потому что хочет искупить вину своих дедов и отцов. Ну, что скажешь о подобной ситуации?..

В. Войнович. Это хорошо, что евреи едут в Германию, и я буду очень доволен, когда ФРГ станет многонациональным государством. Помоему, в мононациональных странах всегда гораздо больше возможностей для развития шовинизма и фашизма.

Не думаю, что национальная ответственность — понятие из области права. Даже о вине нескольких военных поколений можно говорить с известным преувеличением. Во взаимоотношениях стран и особенно народов это важно — уметь прощать. Не забывать сами преступления, но прощать всех, кто лично не участвовал.

Допустим, после войны все объявили бы бойкот Германии, прекратили бы общаться с немцами. Такое было бы опасно. Ведь и германский фашизм в значительной степени сформировался из-за некоей национальной обиды после поражения в Первой мировой.

П. Сиркес. Современная Германия и со стороны выглядит одной из наиболее демократичных, терпимых стран, а для приезжего человека — просто приветливой. Но часто звучит такой аргумент: видимо, не случайно немецкий антисемитизм принял столь крайние формы, что дошло до печей. Россия тоже всегда была не свободна от юдофобии, но ведь не убивали же евреев тотально. Видимо, в немецком национальном характере есть нечто, способствовавшее этому...

Я был в Дахау. Но мне почему-то хочется верить: многие немцы, которые жили рядом, в Мюнхене например, не знали, что там у них, под боком творится...

В. Войнович. Да, не знали — так же как многие советские люди: у них соседа брали ночью, они же спокойно спали. А узнав утром, говорили: «Зазря не возьмут!..»

И в Германии, когда люди видели, что бьют еврейские гешефты, что евреи исчезают — куда-то их увозят, каждый, кто хотел думать об этом, все понимал. Закрывающих глаза всегда оказывается больше. И эта подлость человеческого сознания никакого оправдания не заслуживает.

Мне тоже, между прочим, знакома одна старушка. Она служила стенографисткой или кемто там еще в германском генеральном штабе, но клянется, что ничего не ведала об окончательном решении еврейского вопроса.

Я повторяю: не знали, как и в Советском Союзе, о преступлениях режима те, кто не хотел знать.

А от послевоенных посещений Дахау немцы не увиливали, потому что американцы собрали окрестных жителей и сказали: «Кто не пойдет, не посмотрит, тот не получит пайка».

Впрочем, это и сегодня не мешает таким разговорам — сам был свидетелем.

— Холокост выдумали американские евреи, — сказала сидящая напротив меня в метро почтенная дама.

А другая ей поддакнула:

— Они нарочно нагнетают эти ужасы...

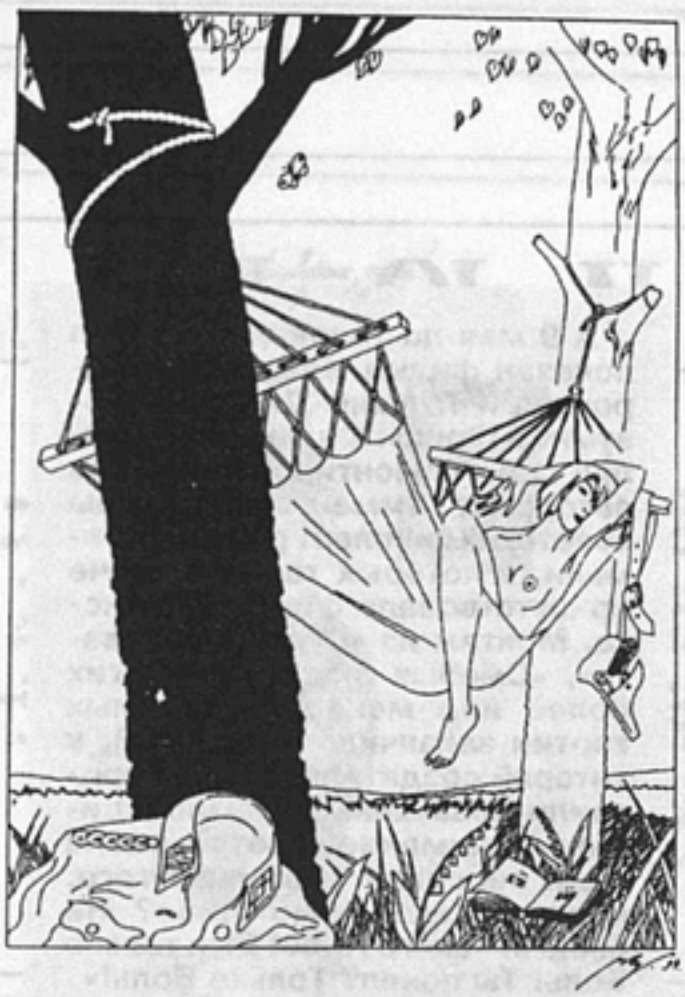
Ну, что-то похожее и у нас иной раз говорят...

Когда въезжаешь в современный Дахау, видишь придорожный стенд. На нем написано, что в этом городке открыт замечательный музей. И приглашают посетить его. У немцев не принято, и в принципе это правильно, менять названия, и все-таки, будь моя воля, от подобных одиозных имен я бы отказался. В представлении людей разных стран, большинства людей, само это слово не перестанет вызывать образ жуткого фашистского лагеря.

Екатерина Деготь

Безумный Фриц, Либо и Боль

Несколько соображений о нацистских мотивах в современном искусстве

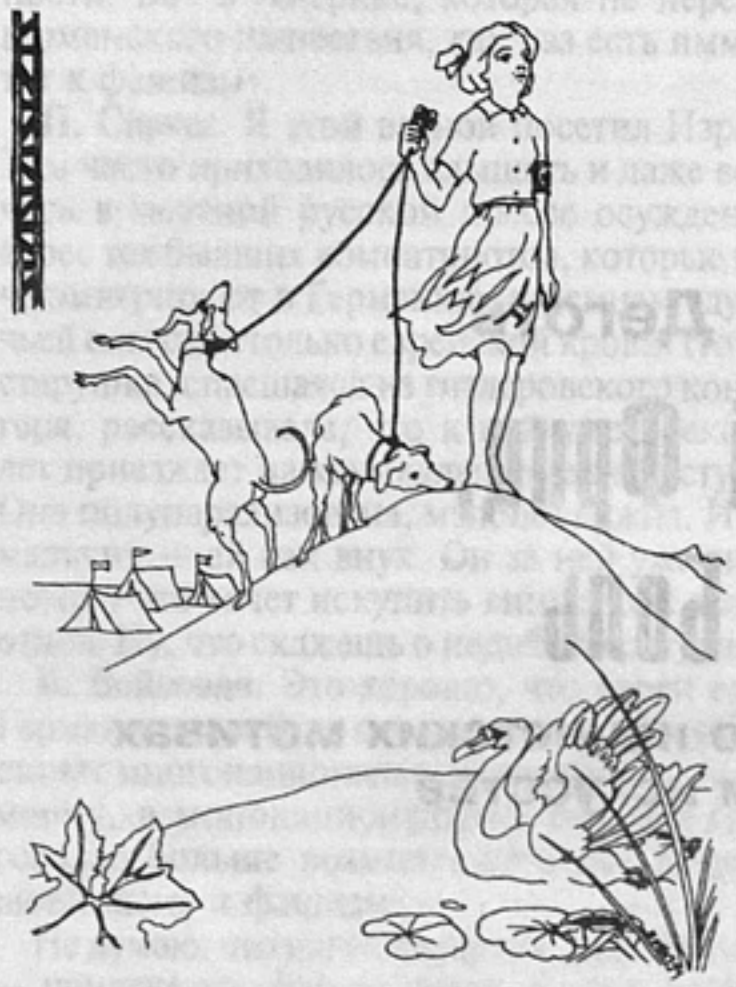


Владимир СОРОКИН. **"МАЙ"**

В последнем выставочном сезоне искусство если и работало с какими-то темами и мотивами, то это были мотивы околофашистские (точнее, национал-социалистские) и сверкали в инсталляции «Ferrum» Николая Козлова. «Самолет Бойса» (имелся в виду Йозеф Бойс, пилот вермахта времен Второй мировой войны, а впоследствии великий авангардист) был слеплен Алексеем Беляевым и Кириллом Преображенским из русских валенок. «Рейхстаг» Валерия Кошлякова, начертанный на белой стене, призрачно сиял. Владимир Сальников реконструировал рисунки Адольфа Гитлера, сделанные им с его племянницы и любовницы Ангелики Руабаль. Журнал «Место печати» (№ 5) был целиком посвящен теме войны, и, в частности, там были опубликованы две главы из романа Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна «Мифогенная любовь каст»

В оформлении статьи Е.Деготь использованы иллюстрации из буклета-календаря «Победа и поражение». М., 1994.

4 Зак. 683



Андрей ИРБИТ. **"ИЮНЬ"**

(герой которого, парторг Дунаев, получает от высших магических сил задание выиграть Великую Отечественную войну и победить фашистов, выступающих воплощением мирового зла). Наконец, к грядущему 50-летию победы над фашизмом тот же журнал выпустил (и, кроме того, показал в качестве выставки в своей галерее «Obscuri viri») календарь «Победа и поражение», в котором каждому из двенадцати месяцев соответствовало двенадцать изображений женщин в нацистской форме — их нарисовали Владимир Сорокин, Игорь Макаревич, Никита Алексеев, Константин Звездочетов и другие. Сопровождались рисунки «делириумными» стихами Андрея Соболева, явно примыкающими к традиции известных и столь же «шизоидных» стихов Пепперштейна о Гитлере и Еве Браун.

Константин Звездочетов."**ИЮЛЬ**"

А 9 мая по телевидению был показан фильм Владимира Сорокина и Татьяны Диденко «Безумный Фриц». Фильм представлял собой смонтированные без авторских комментариев кадры советских киноленто разного времени, в которых так или иначе присутствовала фигура фашиста. Монтаж из «Судьбы человека», «Смелых людей» и других более или менее узнаваемых картин заканчивался сценой, к которой создатели фильма проявили повышенное композиционное внимание. В этой сцене один персонаж душил другого, крича: «Какой еще Либо? Не было никакого Либо! Был только Боль! Ты понял? Только Боль!»

Либо и Боль — фамилии не известных зрителю людей, имена собственные, из-под которых — незнанием — выбито фактическое основание. Их буквальность не реализуется, и Сорокин

Никита АЛЕКСЕЕВ. **"АВГУСТ"**

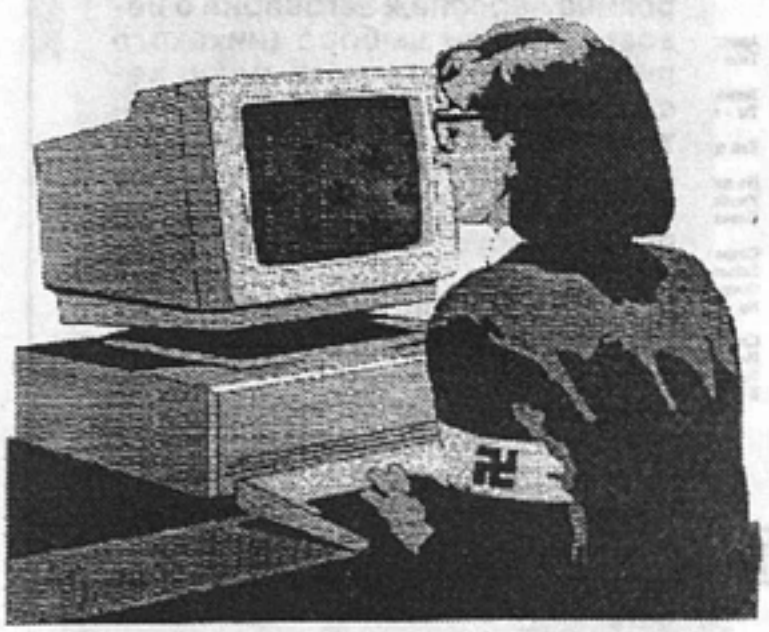
предлагает другую: эти немецкие имена прочитаны им по-русски. Так в контексте фильма Сорокина персонаж заговорил о невозможности выбора (никакого либо), спасительного равновесия двух величин, о тотальности телесного опыта (только боль), о его конечной и абсолютной правоте — что и есть описание того предельного опыта, которым явился для человечества фашизм. Альтернатива «Либо» — «Боль» выступает у Сорокина как альтернатива интеллектуальной абстракции и телесной аутентичности; но при этом телесность эта, эта Боль сама есть плод словесной игры и покоится на шаткой омонимии.

Сцена эта в фильме имеет ключевое значение: она иллюстрирует отношение того круга современного искусства, к которому относится и Владимир Сорокин, к «фашистскому сюжету» вообще. Во-первых, это отношение

Павел ПЕППЕРШТЕЙН. **"СЕНТЯБРЬ"**

не предполагает понимания; только радикальное НЕПОНИМАНИЕ имен у Сорокина выявляет их «истинный» смыл. Во-вторых, речь идет преимущественно о «фашистских словах», хотя в качестве последних могут выступать и металлические поверхности, и обнаженное женское тело. Художники, имеющие отношение к концептуальной традиции, работают не с темой фашизма, но с фашистским дискурсом. Сам этот идеологический дискурс трактуется, однако, как постоянно трансгрессирующий свои границы, выходящий за пределы словесного в область реального, телесного, за пределы «либо» в «боль». При этом искусство занято тем, что для этой аутентичной «боли» пытается подыскать подходящее слово.

Шизофренический ход сорокинских ассоциаций, я думаю, был с легкостью прочитан теми,



Владимир МОГИЛЕВСКИЙ. **"ОКТЯБРЬ"**

кто знаком с культурой «пламенеющего», позднего, шизоидно ориентированного московского концептуализма и его любовью к словесным играм, где случайностям придается гипертрофированное причинно-следственное значение. В подобных играх Маргинальное наносит поражение Центральному. Так воплощается фигура ускользания от власти — важная для искусства, перенесшего травму неофициальности.

«Фашистское» есть, разумеется, фигура власти, по отношению к которой это искусство всегда определяло себя. Вместе с тем власть «третьего рейха» в Германии потерпела поражение — сокрушительное и самоочевидное (в отличие от коммунистической власти, которая такого, единовременного и несомненного, поражения не потерпела до сих пор). Поэтому фашизм и трактуется этим искусством как

Руслан РУБАНСКИЙ. **"НОЯБРЬ"**

«маргиналия», а с маргиналиями художник бывшего неофициального искусства — такой, например, убежденный, как Пепперштейн, — склонен и способен идентифицироваться. В поэзии Пепперштейна (и поэзии Соболева в календаре «Победа и поражение») фашистский дискурс максимально инфантилизирован, максимально сдвинут от «центрального» — к «незначительному»: от образа Матери — к образу Девушки или даже Девочки; от сюжета, связанного с войной, — к сюжету, представляющему отдых или игру; от Победы — к Поражению.

Для других авторов (в частности, для Сорокина) предметом идентификации является, напротив, прежде всего центральное, властное, контролирующее начало, тоталитарная традиция. Однако ее отечественный вариант выглядит сегодня «разбавленным». Отношение к нему уже

Андрей СОБОЛЕВ. **"ДЕКАБРЬ"**

как будто растрачено, и наш сталинский стиль не наделяется уже такой энергией желания, как традиция национал-социалистская. Фашистский мотив у Сорокина (не только в фильме «Безумный Фриц», но и в его прозе) всегда воплощает исступленное желание (и потому неизменно, как и в календаре «Победа и поражение», эротичен). Но предмет этого страстного желания — по сути дела, наш тоталитарный стиль, чистота которого утрачена: фашизм выступает как тоска по сталинской эстетике, и это весьма тонкое выражение свойственной сегодня многим тоски.

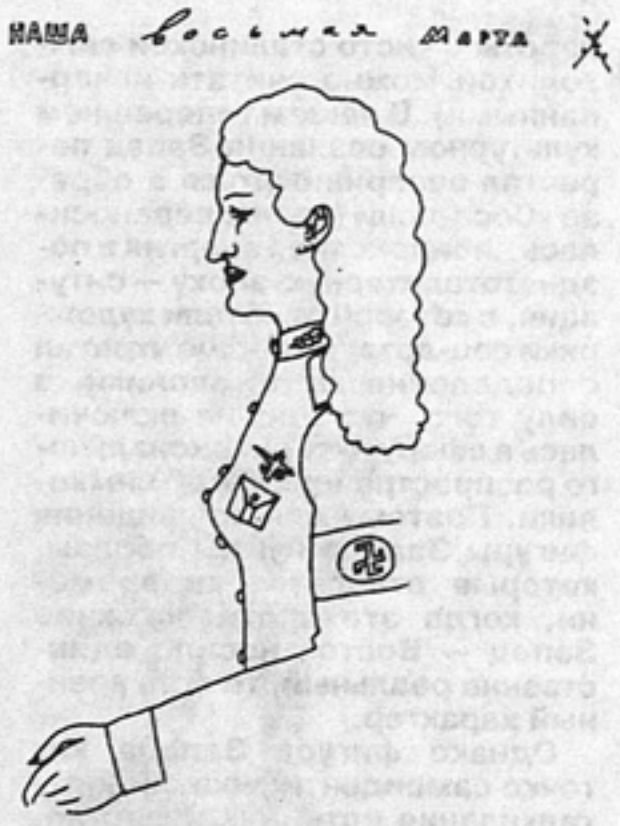
Фашизм становится, таким образом, не столько точкой самоопределения, сколько полем сравнения, еще и потому, что выступает сейчас в качестве псевдонима «Запада» вообще и одновременно — псевдонима отечественной тоталитарной темы (поскольку возможности

работы с чисто сталинской символикой можно считать исчерпанными). В нашем теперешнем культурном сознании Запад перестал восприниматься в образе «Coca-cola» (на нее переносилась либидонозная энергия в позднетоталитарную эпоху — ситуация, с которой работали художники соц-арта) и вообще утратил определенность символики в силу того, что Россия включилась в сферу интернационального распространения этой символики. Поэтому для воплощения фигуры Запада нужны образы, которые относятся ко времени, когда это противостояние Запад — Восток носило единственно реальный, то есть военный характер.

Однако фигура Запада как точка самоидентификации и отталкивания есть, как известно, лишь часть представления России о себе самой. Фашизм у сегодняшних художников носит

Аркадий НАСОНОВ. **"ФЕВРАЛЬ"**

фантазматический характер. Во многих случаях это вполне осознанно — у Ануфриева и Пепперштейна, у Сорокина перед нами образы подсознания, бреда, сна, которые соответствуют представлению о фашизме как о «пределе разума», за которым последний бессилен. Но и у других речь идет исключительно о фашизме-в-сознании, хотя бы о детских впечатлениях от трофейных (и старых советских) фильмов. А поскольку даже и в этом прошлом национал-социалистские мотивы присутствовали как предмет зрения, восприятия извне, картина на экране, в сегодняшнем искусстве эти мотивы заняли место объекта, и объекта исключительно эротического. Поэтому календарь «Победа и поражение» и представляет эротизированные детские мечты о фашистке-учительнице. Фашистская тема в нашей куль-



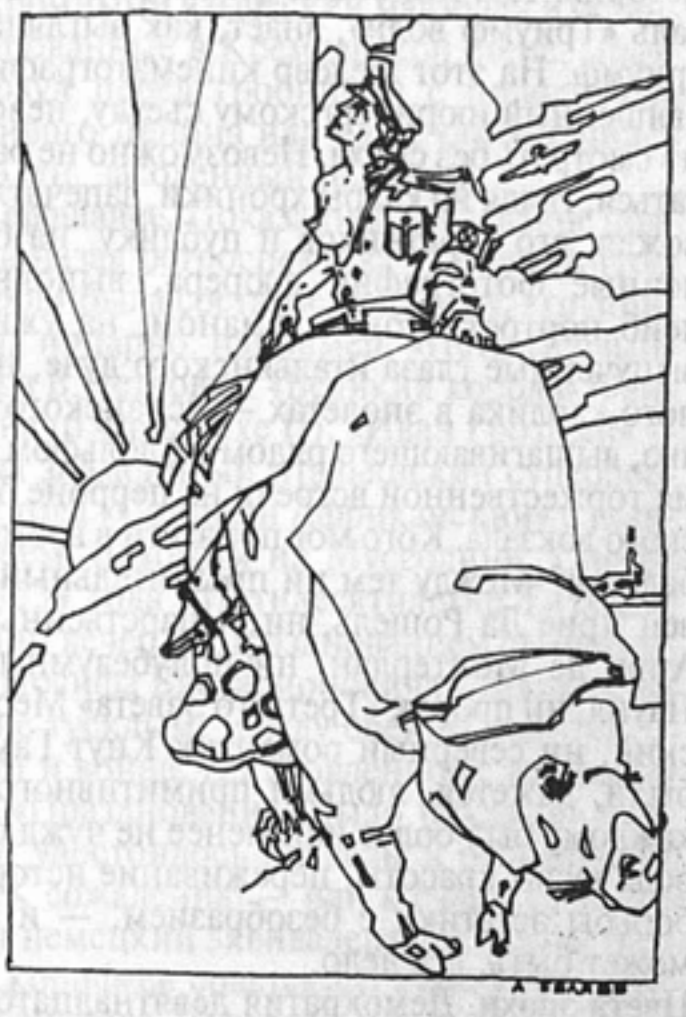
Александр МАРЕЕВ. **"МАРТ"**

туре (в силу того, что по-прежнему самое сильное табу и, следовательно, самое яркое «другое») вообще есть сфера сплошной, непрекращающейся эротики, как будто туда влилась вся эротическая энергия, вытесненная из культуры сталинской.

Большинство тех, кто видел фильм Сорокина, ставят ему в вину неструктурированность, отсутствие хронологической классификации: «Семнадцать мгновений весны» перемежается с самыми ранними фильмами, и остается неясным, как «образ врага» эволюционировал во времени. При этом критики Сорокина совершают ту же ошибку, что и те, кто ругает последний проект Комара и Меламида («Выбор народа») за его недостаточную социологическую грамотность. Не логичная аналитика, а довольно абсурдный синтетизм составляет структуру

Георгий ЛИТИЧЕВСКИЙ. **"АПРЕЛЬ"**

высказывания художников, которые в своем творчестве ведут диалог с тоталитарной традицией и как будто пытаются ответить на ее противоречивые требования. Фашизм воспринимается как победа телесной реальности над всеми попытками ее проанализировать (после Аушвица невозможна не только лирическая поэзия, как писал в свое время Адорно, но и классическая логика). Отсюда и попытка справиться с рефлексией, с логикой — отказ от анализа воплощает фигуру непонимания, важную для современного искусства; Сорокин не только зрителя обрекает на непонимание происходящего, но отказывает и себе в этой способности (еще ярче это выражено в романе Ануфриева и Пепперштейна, который представляет собой непрекращающийся, нарастающий бред).



Алексей БЕЛЯЕВ. **"МАЙ"**

Выглядит такой отказ от анализа как нерефлексивное восхищение. Именно поэтому такого рода обращение к мотиву фашизма может восприниматься как преступление неких моральных норм, что в принципе устраивает современное искусство, а отнюдь не потому, что оно по-прежнему желает epater le bourgeois. Дело в том, что это искусство сталкивается с невозможностью отрицания чего-либо, и в том числе фашизма, с моральных позиций. Критика системы тоталитарного (некритического) отрицания, то есть физического уничтожения, приводит художника к необходимости «принять» фашизм — хотя на более глубинном уровне отказ от анализа и «шизоидная проекция» параноидального дискурса фашизма, разумеется, есть сама форма довольно действенной критики.

Борис Хазанов

Штирлиц, или Красота фашизма

Смерть Дриё. Хозяйка квартиры на улице св.Фердинанда в Париже нашла записку, оставленную жильцом: «Габриэль, на сей раз меня не будите». Сам жилец сидел на кухне перед умывальником, положив руки на край раковины, голову на руки, лицом вниз; разбудить его уже никто не мог. Газовый шланг был вырван из гнезда. Вдобавок самоубийца принял смертельную дозу люминала. Дело происходило 15 марта 1945 года, на другой день он должен был предстать перед судом.

Кто он такой. В конце тридцатых годов Пьер Дриё Ла Рошель выпустил роман «Жилль». Едва успев окончить школу, Жилль Гамбье попадает на фронт, оттуда в госпиталь. Война заканчивается. Бесконечные любовные приключения, брак с состоятельной дамой из еврейской семьи. Пожив некоторое время за ее счет, Жилль бросает жену, то же происходит со вторым браком. Жилль не может найти себя, сближается с группой молодых литераторов-бунтарей, замысливших убить президента республики; издает журнал, в котором проповедует национальную революцию и великую народную общность, но не может вырваться из своего одиночества. Он уезжает в Испанию. Финал напоминает последние страницы романа Хемингуэя «По ком звонит колокол», но с другим политическим знаком: Жилль Гамбье, один, укрывшись в развалинах, стреляет по приближающимся республиканцам. Через минуту он будет убит.

Дебют. Кое в чем эта книга воспроизводит жизнь автора. Дриё был ранен под Верденом. После войны прожигал жизнь в Париже. Дважды был женат на богатых женщинах, обеих оставил. Рано добился литературного успеха (романы «Мечтательная буржуазия» и «Мужчина, увешанный женщинами»), был ослепительно красив, остроумен, всегда с иголочки одет, всегда при деньгах, в отличие от своего закадычного друга Луи Арагона. Оба приятеля — усердные посетители фешенебельных публичных домов.

Тайный отчет. Так называются предсмертные записки, опубликованные сравнительно недавно. Дриё рассказывает о том, как с отроческих лет он боролся с демоном. Всю жизнь он бежал от самого себя или — что в данном случае одно и то же — от самоубийства. Было несколько неудачных попыток. Биография (или «патография») Дриё Ла Рошеля — в некотором роде образцовый случай, ибо здесь нас интересует не столько социальный или политический генезис фашизма, сколько его психологический резон и эстетический искус. Чтобы сделаться идеологом «движения», надо быть психопатом. Чтобы стать его трубадуром, надо быть эстетом.

Съезд победителей. «То, что я увидел, превосходит все, что я ожидал: опьяняет и повергает в трепет... Марш отборных отрядов, с головы до ног одетых в черное, — нечто роскошное и надменное. Со времени русских балетов я не испытывал подобного художественного потрясения. Вся эта нация погружена в стихию музыки и танца». Письмо к одной из подруг написано под свежими впечатлениями от паломничества в Германию в сентября 1935 года; Дриё, один из самых блестящих публицистов французского праворадикального лагеря, предстал перед бонзами нового режима, ему устроили экскурсию в основанный два года назад концлагерь в Дахау. Закоренелый индивидуалист жаждет приобщиться к великому делу: таким причастием — высшим переживанием — оказался имперский съезд партии. Из Нюрнберга Дриё едет в Берлин, а оттуда в Москву, — почему бы и нет?

Нечто роскошное и надменное. Удивительная история: тот, кто видел фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли», знает, как выглядел этот триумф. На этот шедевр кинематографии, посвященный нюрнбергскому съезду, невозможно смотреть без смеха. Невозможно не расхохотаться, глядя на кадры хроники, запечатлевшей вождя, его соратников и публику, на бесчисленные фотографии фюрера, выполненные лейб-портретистом Гофманом, на ужимки и выпученные глаза итальянского дуче, на жирного карлика в эполетах — испанского каудильо, вышагивающего рядом с Адольфом во время торжественной встречи на перроне берлинского вокзала. Кого мог привести в восторг этот балаган? Между тем ни презрительный красавец Дриё Ла Рошель, ни рыцарственный граф Анри де Монтерлан, ни полубезумный Эзра Паунд, ни пророк «Третьего Завета» Мережковский, ни северный романтик Кнут Гамсун не были, кажется, людьми примитивного вкуса, каждому был более или менее не чужд особого рода культ красоты, переживание истории как борьбы эстетики с безобразием, — и в этом, может быть, все дело.

Цвета эпохи. Демократия девятнадцатого века изжила себя. Демократия выродилась, продалась капиталу. Мир погряз в пошлости. Это ощущение заставляет молодых людей, бывших

фронтовиков «потерянного поколения», искать истину на политических полюсах. Все, что угодно — только не пресловутая золотая середина, не буржуазное ожирение, не парламентская болтовня, не публичный дом либерализма. Два цвета времени — красный и черный. Жертвенная кровь и геройская смерть, цвета пролетарско-коммунистического и пролетарско-фашистского тоталитаризма. Призрак двух революций бродит по Европе. Ровесники Дриё видят себя на перепутье: или направо, или налево; и оба пути, как в сказке о богатыре, ведут к гибели. Волшебным блеском загораются слова «народ», «нация», «воин», «рабочий», «революция», «отечество», «величие», «смерть». Скрип ремней и сапог, эмблемы, знамена. Четкость, мужество, повиновение. Так они становятся наркоманами радикальной идеи.

Театр смерти. Мертвые маршируют в рядах живущих. Живые готовы умереть. Шестьдесят лет назад в «столице движения», при въезде на Королевскую площадь были воздвигнуты два храма с саркофагами павших борцов. Ежегодно церемония начиналась в центре города, где фюрер, в качестве верховного жреца, возлагал гигантский венок к подножию мемориала на площади Одеон — там, где 9 ноября 1923 года полиция разогнала пивной путч. Далее шествие к храмам на Королевскую площадь, черные ряды лейб-штандартов СС, «последний смотр» с выкрикиванием имен павших, громоподобный отзыв толпы: «Здесь!» — и прочее. Грандиозный кич смерти, в сравнении с которым кажутся скромными языческий мавзолей и останки, замурованные в Кремлевской стене, мрачный караул перед гробницей с половинкой вечно живого Ленина или даже улыбающийся Мао Цзэдун, засоленный целиком.

Великое прощание. Показанная в Мюнхене полтора года назад ретроспектива «Кинематограф диктаторов» была составлена из лент, сгруппированных попарно: например, «Петр Первый» режиссера В.Петрова и «Великий король» Файта Гарлана (о Фридрихе II); «Иван Грозный» — и некогда знаменитый итальянский супербоевик 1937 года «Сципион Африканский» с главным героем, похожим на Муссолини. Снятое весной 1939 года «Пятидесятилетие Гитлера» шло в один вечер с «Празднованием семидесятилетия Иосифа Виссарионовича Сталина», на удивление тусклым; между обеими лентами — десять лет и война. Изготовленное с великими трудами «Празднование» было показано имениннику, удостоилось похвалы и отправилось в архив. К сожалению — или к счастью, — отсутствует немецкий эквивалент для совместного труда корифеев советского кино Герасимова, Александрова, Чиаурели и Ромма — «Великого прощания», не успевшего выйти в свет из-за падения Берии.

Вождь и его тень. Парад в честь 50-летия фюрера открывает кавалерия. Впереди скачет одинокий барабанщик с двумя барабанами по обе стороны седла, и то, что он проделывает со своим конем, то изумительное искусство, с которым он кружится и размахивает палочками, наводит на мысль, что это выступление есть своего рода символический эпиграф ко всему происходящему. Прочие номера обширной программы — пехота, танки, проезд Гитлера в открытой машине по проспектам предвоенного Берлина в имперскую канцелярию, встреча с соратниками и восшествие на балкон — не в состоянии затмить циркача-барабанщика. В некотором смысле это двойник того, кто стоит на балконе.

Совет будущему властителю. Не правда ли, богатейший материал? Можно было бы написать учебное пособие для желающих совершить восхождение на пик власти. Иконография фашистского диктатора — это кладезь подробностей: как надо стоять, как надо приветствовать. Левой рукой надо держаться за пряжку. Вытянутая правая устает от продолжительного римско-немецкого приветствия; кинохроника по-

«Семнадцать мгновений весны»

«Семнадцать мгновений весны»

казывает, как выйти из затруднительного положения. При позировании — нос кверху и несколько вбок, руки — на детородном органе. И еще один совет: лучше не выступать по телевидению. Домашний экран с его эффектом интимности и неизбежным натурализмом разрушает харизму. Можно предположить, что этого испытания не выдержали бы ни Гитлер, ни Сталин. Голос «отца народов» должен раздаваться в каждой квартире, но видеть его нужно издалека.

Говорит фюрер. Полотно «национал-социалистически ориентированного» живописца, лауреата премий Пауля Маттиаса Падуа: комната в доме старого рабочего. Семья собралась вокруг радиоприемника; на стене — портрет. В центре погруженный в благоговейное слушанье глава семейства — уполномоченный государства в малой социальной ячейке. Зачарованные лица старших детей. Семья символизирует нацию в момент мистического соития с верховным отцом. Маленькая девочка на коленях у матери не отрывает глаз от матерчатого экрана. То, что исходит из ящика, — не просто человеческий голос. Радио источает некую эманацию, осеняет мужчин и оплодотворяет женщин.

Сын и супруг. Из дымного прошлого доносится гул толпы на Королевской площади 25 февраля 1934 года. Срывающийся голос Рудольфа Гесса: «Адольф Гитлер! Это! Германия! А Германия! Это! Адольф Ги...» И вот он сам восходит на постамент. Во время своих больших речей обливающийся потом фюрер терял в весе несколько килограммов: состояние, в котором он сходил с трибуны, было близко к изнеможению после полового эксцесса. Отец нации одновременно является и ее великим сыном — так именовал себя сам Гитлер — и вступает с ней в инцестуальную связь. Но в таком же трансе пребывает и оглушенная, изнасилованная и осчастливленная толпа. Очевидно, что экономическое и политическое истолкование тоталитарных режимов не исчерпывает их сути; не учитывая подсознательного, сексуально-агрессивного подтекста национализма и фашизма, невозможно прочесть и «текст».

Вторая крамола. Вместе с тем фашизм относится к сексуальности приблизительно так же, как к религии: он видит в ней соперника. Эротика есть достояние буржуазного декаданса, растленного Запада. Секс отвлекает молодежь от великих национальных задач. Рекорды ханжества поставила сталинская система, где секс был второй крамолой. Но и в Германии абсолютный приоритет государства во всех сферах жизни, этика самоотречения были призваны обесценить и погасить инстинкт самореализации личности там, где личность еще обладала свободой реализовать себя. Сексуальность должна быть вытеснена, но особым образом: она должна быть мобилизована. Огромный голый атлет с факелом, работы скульптора Арно Бекера, называется «Партия». Другое произведение мастера — «Шагающий»: махина из мрамора вдвое больше натуральной величины. Плечистый мужской торс, без головы — зачем она? — но с мощным атрибутом плодовитости. Воин-производитель.

Передовой отряд. За этим компромиссом просматривается еще один слой. В год окончания Первой мировой войны вышло в свет сочинение Ганса Блюэра «Роль эротики в мужском обществе». Главная мысль: новую социальную общность и народное государство могут построить лишь сплоченные одной волей мужчины, не обремененные семьей, отказавшиеся приносить себя в жертву женщине. Презирать слабый пол автор научился у Вейнингера («Пол и ха-

рактер», 1903). Эрос должен быть возвышен и освобожден от биологической функции продолжения рода. Быть мужчиной значит быть первым в спорте и борьбе, уметь беспрекословно подчиняться старшему и уметь повелевать. Настоящий мужчина — не хлипкий интеллигент, не эстет-декадент, не буржуазный прожигатель жизни. Настоящий мужчина — это истинный немец: он бесконечно выше развратного француза, коррумпированного итальянца и, само собой, торгаша-еврея. «Мужские союзы» Блюэра — предшественник СС. Вместе с поэзией казармы черномундирная рать переняла от них и отчетливый привкус гомосексуализма.

Аскет-подвижник. У фюрера, как известно, не было семьи. История с самоубийством племянницы Гели Раубал держалась в тайне. Дневник актрисы Евы Браун свидетельствует, что и она не раз помышляла о том, чтобы свести счеты с жизнью. В качестве долголетней спутницы Ева появлялась лишь в интимном кругу и стала официальной супругой в последние часы рейха. Вообще же Гитлер мало интересовался женщинами: его мистической подругой была сама нация. Зато Геринг и Геббельс охотно демонстрировали свое семейное счастье. Официальная фотография 1936 года представляет рейсхмаршала почти в роли патриархального отца семейства: он сидит в окружении племянников — как всегда, в шикарном мундире. Доктора Геббельса мы видим с женой Магдой: оба гордо смотрят на младшего сына — благонравного мальчика в форме «гитлерюгенда». Пропаганда славила семейные добродетели. Был учрежден специальный орден для многодетных матерей.

Отступление. Легко заметить фундаментальное противоречие фашистской утопии: она устремлена одновременно вперед и назад. Агрессия и идиллия — в одно и то же время. Восстание против «Запада», против капитализма, против космополитического города, против неизбежного вовлечения в мировую экономическую систему — одним словом, против нового времени, — антимодернизм. В этом смысле фашизм «реакционен». Вместе с тем он ультрапрогрессивен: могучая промышленность, химия, машиностроение, авиация, новейшие виды оружия, самое боеспособное в мире войско. Гитлер начинает со строительства автострад. Сталинские пятилетки преображают крестьянскую страну.

Юность Зигфрида. Происходит удвоение эстетики: воин и пахарь. Самая модернизированная страна Европы воображает себя нацией средневековой патриархальности. Назад, в германские леса. Здоровая деревня — оплот нации. Популярный сюжет нацистской живописи — крестьянская невеста: косы вокруг лба, манерно-невинный наклон головы, потупленный взгляд, платьице в народном стиле. Вечный архетип для всех будущих романтиков нацизма. Ибо нацизм защищает «самое дорогое» — провинциальную идиллию. Он срывает вражескую маску: враг — это инородец. Тот, кто хочет жить за наш счет, растоптать наши национальные ценности. Поворот к официальному национализму в СССР в тридцатых годах легко объясним политически, стратегически и так далее; но его неизбежность была продиктована самой природой режима. И когда спустя полвека режим испустил дух, национализм выпорхнул из него, как душа из мертвого тела. Книга В.Белова «Лад» — это, конечно, еще не нацизм. И в каком-то смысле «уже».

Герой. Ни один телевизионный сериал в недавнем прошлом, вероятно, не пользовался таким успехом, как «Семнадцать мгновений весны». Благодарные зрители готовы были простить сценаристу и режиссеру очевидную ложь и нелепость сюжета. Фильм был создан для ничего не знающей молодежи, но и умудренные жизнью люди соглашались верить, что с Гитлером сражалась одна лишь Красная Армия, в то время как вероломные союзники только и думали о том, как бы получше воспользоваться плодами чужой победы. А главное, никому, по-видимому, не пришло в голову, что главный герой — правая рука шефа загранслужбы СД бригаденфюрера СС Вальтера Шелленберга — должен быть, попросту говоря, нацистским преступником высокого ранга.

До скорого свидания. Дело в том, что такой вопрос и не мог возникнуть. Говоря языком математики, в данной аксиоматической системе, в рамках предложенной эстетики, вопрос: что за птица этот Штирлиц, как он достиг таких высот? — относился к разряду некорректных, то есть таких, на которые нельзя дать осмысленного ответа. Не имеет значения, что происходило до того, как хронометр начал отсчитывать эти семнадцать мгновений. Неважно и неинтересно, чем он, собственно, занимался в этой СД — службе безопасности при рейсхфюрере СС Гиммлере, которую не без основания называли мозгом партии и государства. Стройный, сдержанный, элегантный, мужественно-скромный, одинокий, рыцарственный, беззаветно преданный своему долгу, лишивший себя женщин, холодный и нежный, чувствительный и бесстрашный офицер-картинка, с головы до ног в черном, в глянцевитых сапогах, со свастикой на рукаве, был не чем иным, как олицетворенной красотой фашизма, как песнью любви к фашизму — что бы ни намеревались представить в образе Штирлица те, кто его придумал и с блеском воплотил на экране.

Томас Элзессер

История — всего лишь старый фильм?

Все началось с «Кабаре». О «третьем рейхе» внезапно начали снимать игровые фильмы. На какой-то срок показалось, что это единственная тема для европейских кинематографистов. Достаточно вспомнить такие работы, как «Гибель богов» (1969) Лукино Висконти, «Змеиное яйцо» (1977) Ингмара Бергмана, «Конформист» (1970) Бернардо Бертолуччи, «Семь красавиц» (1975) Лины Вертмюллер, «Лакомб Люсьен» (1974) Луи Маля, «Ночной портье» (1973) Лилианы Кавани, «Последнее метро» (1980) Франсуа Трюффо, «Месье Кляйн» (1976) Джозефа Лоузи. В 70-е выходило очень много фильмов, исследовавших, как выразилась Сьюзан Зонтаг, «увлекательный фашизм». Сочетание кича и кэмпа, культ смерти, сомнительная стилистика — все то, что дало вторую жизнь нацистским образам, цветам, символике, поступило теперь в распоряжение кино, в довершение к огромному числу уже существующих романов, биографий и научных трактатов о том периоде.

Немецкие кинематографисты не сразу присоединились к этому направлению. Тема эта слишком сложна, с ней нельзя обращаться бездумно и безответственно. В 1976 году созданный на NBC шестисерийный телесериал «Истребление» вызвал в Западной Германии беспрецедентный общественный интерес. Кинематографисты почувствовали себя нравственно обязанными отреагировать на то, что, говоря словами Эдгара Райца, «американцы отбирают у нас историю». Один за другим вышли на экраны «Гитлер: фильм из Германии» (1977) Ганса Юргена Зиберберга, «Замужество Марии Браун» и «Отчаяние» (оба — 1978) Райнера Вернера Фасбиндера, «Германия: бледная мать» (1979) Хельмы Сандерс-Брамс, «Патриот» (1979) Александра Клюге, «Жестяной барабан» (1979) Фолькера Шлёндорфа, «Лили Марлен» (1980) Фасбиндера и, наконец, одиннадцатисерийная эпопея Эдгара Райца «Отчизна» (1984). Эти названия первыми всплывают в памяти, когда речь заходит о новом немецком кино, которое базируется на вдумчивом возврате к беспокойному немецкому прошлому.

Но за этим явно стоит нечто большее, чем простое требование немцев говорить самим за себя и разобраться с наследием Гитлера. На карту, казалось, была поставлена сама история и способность кинематографа ее преподносить. Во многих из этих фильмов утверждалось, что важнее всего субъективный фактор, личный опыт, кино — полагали авторы — могло быть правдивым, только когда в центре внимания оказывались проблемы конкретного человека — чисто личные, сексуальные, — общественная же сфера составляла пусть и красочный, но все же фон. Немецкие фильмы стремились показать, как фашизм повлиял на буржуазную семью и семейные взаимоотношения, особенно на отношения матери и дочери, матери и сына, реже — жены и мужа.

Радикальное изменение отношения к немецкому и итальянскому фашизму, к оккупации и Сопротивлению во Франции, а может быть, и попросту большая популярность этих фильмов породили несколько теорий, самая оригинальная из которых принадлежит, пожалуй, Жану Бодрийару. В «ретро-фашизме» Жан Бодрийар заметил отчетливую тенденцию к «ретро-сценарию»: пребывающие в состоянии политической стагнации граждане Западной Европы при помощи кино предаются ностальгическим воспоминаниям о тех временах, когда в истории их стран еще существовали отдельные злодеи и жертвы, существовали имевшие значение цели, принимались решения о жизни и смерти. В таком подходе к истории привлекала возможность предложить рассказ с началом, серединой и концом, который создавал бы иллюзию повествования о судьбе человека или нации. Эту потребность фашизм пытался удовлетворить в массовом масштабе. Поэтому Бодрийар считает, что кинематографический возврат в историю — это не попытка примириться с прошлым, а фетишизация совсем другого, связанного с настоящим, переживания. Для современной психологии фашизм — это последнее, что осталось перед полным исчезновением истории.

Теория Бодрийара вполне способна объяснить страсть к точному и любовному восстановлению деталей эпохи, стремление к подлинности (ее источником оказывается книга глянцевых фотографий), обуявшие кино и телевидение. Вместо истории нам преподносят разыгранные актерами архивные кадры. После Вьетнама, когда войну смотрели в каждой гостиной, после того, как самолеты стали угонять только чтоб попасть на телеэкраны, Бодрийар полагает, что все самые ужасные пред-

сказания об «обществе зрелищ», сделанные в мае 1968 года, оправдались.

Кинематограф 70-х утвердил мелодраматический взгляд на историю: зрелищность в общественной жизни и нечто, напоминающее «мыльную оперу» — в семейной. Ведь если Бодрийар прав, то даже в таких фильмах, как «Отчизна» или «Германия: бледная мать», семья, оказывающаяся в центре внимания, — тоже фетиш.

Неореализм как прошлое

Представляется бесспорным, что освоение кинематографом темы фашизма свидетельствует о конце господства реализма и критической теории «отражения» в европейском послевоенном кино. Такие фильмы, как «Гибель богов» Висконти, «Двадцатый век» (1976) Бертолуччи, в каком-то смысле увели неореализм в прошлое, которое и само по себе может быть достаточно мелодраматично в таких классических произведениях, как «Рим — открытый город» (1945) Росселлини или «Одержимость» (1942) Висконти. Вместе с ним ушло и базеновское понятие нравственности в кино (которое Годар определил как «правду 24 кадра в секунду»). Если присмотреться к немецкому кино, можно заметить, что большинство фильмов — это заново переписанные старые работы, попурри или разобранные на составные части римейки. Некогда презираемый «Heimatfilm» лег в основу «Отчизны» («Heimat»), хотя Райц вместо деревенской доиндустриальной идиллии акцентирует тот факт, что героини ходят в кино, а герои развлекаются с радиоприемниками, делают фотографии и снимают хронику на Восточном фронте.

Фасбиндер же в «Замужестве Марии Браун» цитирует сцены из «Между вчерашним и завтрашним днем» (1947) Харольда Брауна, «Милдред Пирс» (1945) Майкла Кертиса и отдает дань фильму Дугласа Серка «Время жить и время умирать» (1958). Фасбиндер, безусловно, киноман, но, кроме того, он отличается стремлением разобрать историю на кусочки. В этой связи его фильмы о Германии — «Эффи Брист», «Берлин, Александерплац», «Больвизер», «Лили Марлен», «Лола», «Торговец временами года», «Третье поколение», «Год тринадцати лун», в которых он осветил практически каждое десятилетие начиная с 1890 года, — иногда сравнивают с «Человеческой комедией» Бальзака, но правомерным это сравнение будет лишь в том случае, если учесть, что стремление режиссера показать все социальные слои и классы общества уже не основывается на вере в непреложную документальность романа (или фильма). Фасбиндер не просто переписывает историю Германии, а переписывает ее как историю кинематографическую.

Говоря более конкретно, цикл фильмов Фасбиндера о 30—40-х годах выдвигает на передний план те аспекты нацизма, которые сделали его интересной темой для кинематографа. К примеру, связь фашизма с шоу-бизнесом оказывается скрытой темой в «Лили Марлен», «Лоле» и «Веронике Фосс». Посмотрев эти фильмы, можно сделать вывод, что кинематографу лучше всего удается отражение истории там, где история вступила в сговор с притворством, обманом и самообманом. Герои Фасбиндера втянуты в мир шоу-бизнеса и развлечений или же принимают наркотики, что резко отличает его работы от фильмов о жизни обычных людей при фашизме («Отчизна», «Германия: бледная мать»), но они отличаются и от «черного» фильма, с помощью которого сразу после войны некоторые режиссеры довольно наивно пытались разоблачить пороки политической системы, опутывавшей человека паутиной вины, преступления или безумия.

«Лили Марлен» — не первый фильм, нарушивший существовавший после 1945 года запрет на показ фашизма как зрелища, в котором присутствуют и страсть, и удовольствие. Но из всех фильмов о фашизме конца 70-х — начала 80-х годов (включая сделанные в Италии и Франции) в «Лили Марлен» глубже всего прослеживается связь фашизма с шоу-бизнесом, а нацизм представляется как современная, сознающая себя политической организация для массового развлечения. Соединив в одном повествовании Вторую мировую войну и бойкую индустрию развлечений, Фасбиндер через образ «звезды» и патриархальную эдипову мелодраму показывает, как тоталитарная власть трансформируется в зрелище, смахивающее на захватывающее киношоу; демонстрирует, как жесткая власть перерастает в эротическое великолепие при помощи трех взаимосвязанных тем: мобилизации масс, производительности военной машины и потребления зрелищ. Ощущение сиюминутности, создаваемое тем, что заглавная песня звучит вновь и вновь, стирает грань между материальным и нематериальным, так что реальность голода и лишений уступает место опьянению от волшебства техники в действии. Не принуждение, а военная машина бок о бок с технологией звука и изображения — вот тот наркотик, который заставляет население оставаться живым и трудоспособным.

«Гитлер: фильм из Германии» Зиберберга

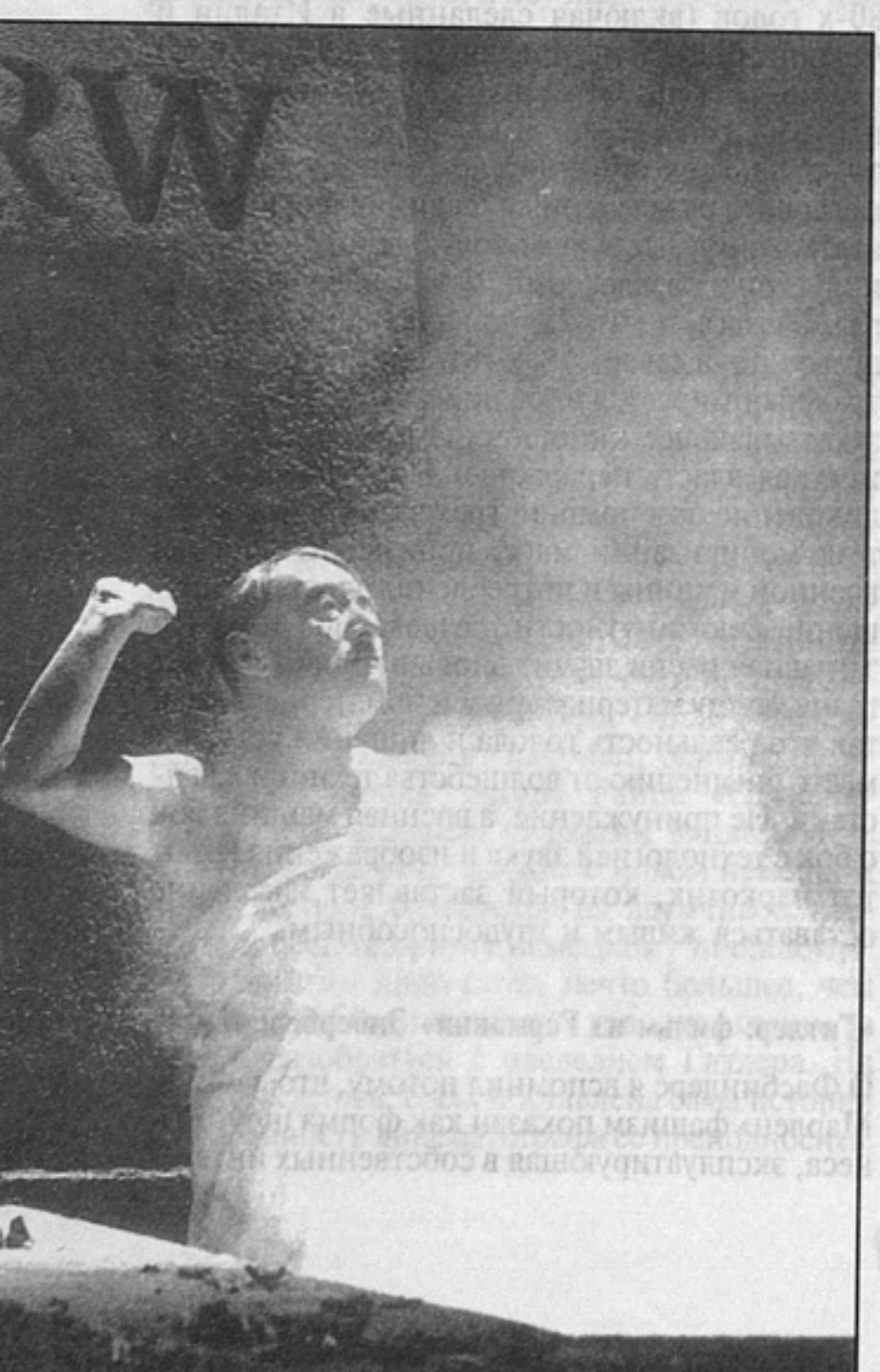
О Фасбиндере я вспомнил потому, что в «Лили Марлен» фашизм показан как форма шоу-бизнеса, эксплуатирующая в собственных интере-

сах способность популярной песни (и популярной культуры) пробуждать сильные эмоции у миллионов людей, отражать их индивидуальные стремления и общие верования. В данном случае это песня об утрате и смерти. Здесь Фасбиндер неявно отвечает работе Зиберберга «Гитлер: фильм из Германии», где высказывается предположение, что современный шоубизнес больше похож на фашизм, чем сам нацизм. На этом основании Голливуд и Гитлера ставят на одну доску. Зиберберг утверждает, что умелое использование нацистами радиопередач, «живого» эфира, массовых митингов и всевозможных мобилизаций фактически установило в государстве на двенадцать лет состояние чрезвычайного положения, которое воспринималось многими немцами как общность, участие в происходящих событиях, прямая связь с народом. (В 50-е годы недовольные частенько сетовали, что в былые времена «при Адольфе всегда что-то происходило».)

Неоднозначная роль кино в отражении нацизма обусловлена не в последнюю очередь тем, что немецкий фашизм оставил после себя намного больше, чем любой другой режим, кино— и аудиоматериалов, рассказывающих о нем самом и его версии истории. Однако «Триумф воли» (1936) Лени Рифеншталь о съезде национал-социалистов в Нюрнберге в 1934 году — не столько документальная хроника, сколько «постановка». Этот фильм и сегодня увлекает и вызывает неоднозначную реакцию, несмотря на все идеологические изменения, ибо телевидение приучило нас к своей эстетике: массовые мероприятия часто режиссируются заранее, новости не обязательно происходят сами по себе, а общественная жизнь — материал для фоторепортеров. В этом смысле иронический коллаж Зиберберга — вполне уместное рассуждение о разных аспектах взаимосвязи истории и кино, указывающее на то дополнительное значение, которое несет любой аудиовизуальный или фотографический документ, когда выступает в фильме как «свидетельство». Зиберберг утверждает, что голливудское кино, а теперь и телевидение, превратили эстетику Рифеншталь в международную норму: постоянные праздники, бурная деятельность, зрелища уничтожения или отважные подвиги и красота тела питают личные или общественные фантазии о всемогуществе человека и государства.

«Гитлер: фильм из Германии» продолжает тему Зиберберга о лжепророчествах и лжепророках, которыми, по его мнению, отмечены циклы германской истории, но его интересует не одна Германия. Если идеология нацизма приобрела убедительность только благодаря радиостанциям «Volk» и «Lebenstraum», которым удавалось ежедневно создавать видимость «народа, сплоченного за спиной фюрера», этот урок не пропал даром для послевоенных политических деятелей. Таким образом, Зиберберг усматривает преемственность между фашизмом и современной индустрией развлечений, ибо видит много общего между той разновидностью капитализма, которая пыталась справиться с кризисом, развивая военную индустрию, и той, которая пытается сделать то же самое, поощряя людей покупать, тратить и потреблять. Стремление фашизма к самоутверждению переросло в послевоенном обществе в нарциссизм потребителя. И кино, это невидимое зеркало, сыграло здесь не последнюю роль. Шоу — это дань, которую демократия платит тоталитаризму, не только потому, что прошлое можно оживить в форме кинофильма, но и потому, что индивидуальный или коллективный опыт теперь можно передавать как объект потребления через зрительную систему идентификации, проекции, отражения и дубляжа, то есть посредством кино и телевидения.

Такие мрачные умозаключения наводят на мысль, что с водой выплеснули ребенка. С другой стороны, «Гитлер: фильм из Германии» можно воспринимать и как пик антиамериканской кампании, развернувшейся после 1968



«Гитлер: фильм из Германии», режиссер Ганс Юрген Зиберберг

года, а критику Голливуда можно уловить и в требовании Годара, чтобы «в сердце империи Голливуд — Мосфильм — Чинечитта — Пайнвуд произошла парочка Вьетнамов», и в призывах британского авангарда к «неприятному кино».

Возврат комплекса мумии?

Но, пожалуй, именно беспрецедентный пессимизм оттого, что из-за «Истребления» забыли само истребление, делает фильм Зиберберга историческим документом. К счастью (хочется сказать), то, что произошло в Германии и во имя Германии между 1933 и 1945 годами, остается столь непостижимым, столь далеким от прояснения, что от вопросов, что же к этому привело, почему это стало возможным, какое влияние это до сих пор оказывает на Европу, не отмахнуться. Почти каждую неделю по телевизору показывают документальные фильмы, напоминающие нам не только об Иосифе Менгеле и его исследованиях близнецов в Освенциме, не только о «забытом» уничтожении цыган в юго-восточной Европе, о суде над Джоном Демьянюком или о нацистских преступниках, возможно, скрывающихся в Шотландии, но и о других компромиссах и сговорах: о «британском предательстве» казаков в Югославии, об отказе Красного Креста принять меры по поступившим данным о лагерях смерти...

В подобных фильмах поражает не богатство зрительного ряда, но то, сколько еще всего скрыто в архивах, в бюрократических тайниках, и то, как много еще остается в живых мужчин и женщин, желающих говорить и давать показания, причем не всегда в свою пользу. Сразу же вспоминается Марсель Офюльс и его фильм «Печаль и жалость» (1988), где перед камерой и микрофоном режиссера каждый раз оказываются люди, чей самообман сравним лишь с их самомнением.

Вместо того чтобы сожалеть, что столь значительная часть истории превратилась в свое отражение, в семейные фотографии и архивные документы, некоторые кинематографисты, видимо, напротив, приветствуют этот факт, возродивший их веру в кино. Отрицая повествование и реализм, Зиберберг, к примеру, открыл новую эстетику кино: не документальное и не игровое, не экранизированная драма и не «говорящие головы», а возвраты в прошлое, бутафория, куклы, марионетки, монологи. Офюльс и другие попытались найти «подлинные» голоса, которые бы озвучили образы, так часто видимые нами. Другие же создают давящее ощущение истории как раз из полного отсутствия доказательств.

«Шоа», режиссер Клод Ланцманн

Одним из последствий существования в мире образов является то, что знаки, символизирующие историю, почти обрели материальность, стали почти реальностью. И кто бы ни имел с ними дело, должен прорисовать то, чего они не показывают. Более всего эта дилемма очевидна у Клода Ланцманна в «Шоа» (1985). Диалектика материального и нематериального, выбор тех, кому изображение позволяет говорить, а кого заставляет замолчать, становится здесь основной сутью. Пристрастие Ланцманна к бюрократическим подробностям, к точному описанию места и обстоятельств, способ, которым он направляет воспоминания уцелевших узников, охранников концлагерей и фермеров, бывших обыкновенными сторонними наблюдателями, превращает в бессмыслицу всякое заранее запланированное повествование или объяснение. «Шоа» не обесценивает, но и не подкрепляет их. Вместо этого Ланцманн ставит нас перед фактом: огромное число жертв, полностью исчезнувших даже из памяти тех, кто причастен к их смерти или просто присутствовал при ней. Потрясает и завораживает то, что все это делалось в промышленных масштабах и промышленными методами; подавляет методичность и физическая тщательность истребления. Задумываешься над тем, как мало остается от жизни в сравнении с огромным количеством информации. Это не обсуждается ни в политических, ни в экономических, ни даже в психологических диспутах об «окончательном решении». В конце мертвые бросают вызов зрителю, предлагая вообразить историю, которая могла бы сохранить ощутимую реальность их смерти, и в то же время отвергают мысль о том, что кинопленка или фотография способны сохранить память о них или как-то символизировать их жизнь.

Отрезвляюще действует мысль, что кинематограф, возможно, не худшее из средств, которые перепробовало человечество, пытаясь сохранить или продлить жизнь после смерти. Ну и хватит о базеновском «комплексе мумии».

Другими словами, есть ли совесть у кино? Нет, не в связи с истреблением и его историей, но в связи с участием и конкретной его ролью в дилемме нашего мира средств массовой информации, дилемме, о которой впервые заговорил Вальтер Беньямин: диалектика, превращающая акт записи в акт уничтожения, фаустовское пари: память, опыт — в обмен на движущийся образ и записанный звук. Проблема дискуссий состоит в том, что на какую бы точку зрения мы ни вставали — говорим ли мы о точности и подлинности, о восстановлении прошлого «как оно было», или же занимаем противоположную позицию (в кино неизбежно вместо прошлого получается иллюзия, ностальгия, история сама превращается в старое кино), — выходит, что кино — это всего лишь средство для передачи или отражения чего-то, что произошло где-то в другом месте. Следствием диалектики представления о записи как разрушении (лицевая сторона выглядит, говоря словами З. Кракауэра, как «спасение физической реальности») является то, что кино воспринимается не как более или менее точное отражение внешних для него событий и реальности, а как самостоятельная историческая сила, которую, наконец, и нужно понять в этом качестве. А это, с одной стороны, больше, с другой — меньше, чем то, что обычно подразумевается под словами «реальность средств массовой информации».

Зиберберг, к примеру, явно воздерживается от воспроизведения исторических событий в «Гитлере: фильме из Германии», предлагая вместо этого кукольный спектакль. Подобно Фасбиндеру он не признает ничего внешнего по отношению к миру зрелищ, выдумки или средств массовой информации — в противоположность Райцу, который в «Отчизне» по-прежнему придерживается непопулярной, но, возможно, необходимой для массового кино и телевидения точки зрения о необходимости воссоздания истории. Подходя к фашизму и кино не с точки зрения восприятия (насколько точно фильм способен отразить фашизм, его ужасы и привлекательность), а изучая то, что французы назвали бы его механизмом — техническим и социальным, Зиберберг и Фасбиндер заслуживают похвалы за то, что привлекли внимание к мощному потенциалу, которым обладает история кино (и телевидения): создание целой сферы общественной жизни («мобилизация») и эмоциональное воздействие («субъективность»). Разница между ними в том, в какой мере они считают эту историю неизбежной.

Эрос и траур

Во всех фильмах 70-х годов встает один вопрос: почему, несмотря на все, что нам известно, мы сразу же узнаем себя в фашизме? Дело даже не в том, что одежда и прическа снова становятся сексуальными, и не в том, что псевдоклассическая скульптура — прекрасный фон для демонстрации купальных костюмов и лосьонов для загара. В итальянском кино эта идентификация сводится к сексу и смерти, у Фасбиндера же и Зиберберга она превращается в вопрос о стратегии идентификации в кино вообще.

Фасбиндера, режиссера 60 — 70-х, правомерно можно сравнить с двумя кинематографистами: итальянцем Пазолини и японцем Осимой. Все трое — выходцы из стран, где фашизм был принят как способ модернизации феодального общества; все трое остановились на фашизме как на ключе к пониманию настоящего их стран, к исследованию социальной маргинальности, их собственной субъективности и сексуальной ориентации. Хотя Фасбиндер никогда не снимал столь откровенные фильмы, как «Сало» (1975) Пазолини или «Империя чувств» (1976) Осимы, он разделяет их мнение о необязательности «веры в реальность» (опять Базен) для понимания того, что исторического референта может охватить и неприязнь, и ненависть, и страсть — то есть некое психическое состояние, способное перевернуть существующий порядок: перспектива революции... экзистенциалистской, сексуальной, очень далекой от лозунга «личное — это политическое».

В этом плане их наследником в 80-е годы можно назвать Дерека Джармена, который в некоторых своих фильмах, особенно в «Эдуарде II» (1991), дезинтегрирует классовую войну и историю (понимаемую как фиксацию, запоминание и передачу лишь определенных форм власти и мужественности) и противопоставляет им половую любовь, ненависть и ревность.

Все эти столь разные режиссеры — Фасбиндер, Пазолини, Осима, Джармен, Офюльс, Ланцманн — очень близко к сердцу принимают и историю, и кино; все, даже документалисты, испытывают пристрастие, часто с примесью ярости или злобы, к нереалистическому, опереточному стилю, стилю барокко. По их мнению, у кино есть своя нравственность, которая состоит не в безусловной правде, а в ее отображении, включая отображение потери или излишеств. Безусловно, и в нравственном, и в эстетическом смысле это же относится и к Зибербергу. Он определил это словом Trauer-

arbeit — траурный труд. Это фрейдистское понятие (взятое из «Траура и меланхолии», 1926), связанное с возникновением злобы или безразличия по отношению к любимому человеку после его утраты, было популяризовано в Германии Александром Мицерлихом. Он пытался объяснить, почему после падения нацизма столь немногих немцев мучали угрызения совести. Рассматривая в историческом контексте концепцию Фрейда, он предположил, что немцы страдают особой формой самоотстраненности — неспособностью скорбеть. Это означает, что они не способны любить ни себя, ни других.

У Зиберберга «траурный труд» в дополнение к своему метапсихологическому значению приобретает еще и эстетическое. Заметив, как по этой теории активная, думающая личность находит общий язык с историческим опытом на основании самоотстранения и самоотречения, будучи в состоянии примириться с утратой и отсутствием, Зиберберг воспринял ее как прямой аналог процесса первичного нарциссизма и идентификации — неважно, с политическим ли лидером или с кинозвездой. В результате он в своих фильмах избегает создания кинематографического пространства, а создает ассоциации, сети культурных ссылок, эмблем, исторических вех и музыкального эха, апеллирующих к памяти и сознательному узнаванию. Оппозиция между «траурным трудом», с одной стороны, и механизмом идентификации-проекции (типичными для классических художественных фильмов) — с другой, лежит в основе всех его картин. Эта оппозиция формирует его кинематографический принцип как своего рода контркино, включающее поэтические зарисовки пластиковых игрушек, нагромождения образов, клише, цитат. Идея этого принципа зародилась по прочтении книги Беньямина о трагедии барокко, которая сама создавалась под влиянием сюрреалистов.

Словечко *Trauerarbeit* стало очень популярным среди немецких режиссеров, снимавших фильмы об истории, в немалой степени потому, что его можно связать с элегической традицией немецкой культуры, в особенности после Гёльдерлина и романтиков. В работе «Гитлер: фильм из Германии» это присутствует в явном виде: один из разделов назван так же, как сатирическая поэма Генриха Гейне «Deutschland ein Wintermanchen», написанная в Париже в 1844 году, накануне очередной неудачной немецкой революции. В этой традиции Trauerarbeit означает особые отношения любви и ненависти немецких послевоенных писателей и кинематографистов с Федеративной Республикой, в которой они чувствовали себя чужими, но которую тем не менее представляли, особенно за рубежом.

В период расцвета в 70—80-е годы международные представители нового немецкого кино — Херцог, Зиберберг или Вендерс — считали себя как раз посланцами «хорошей Германии», частенько посматривая на других свысока. У всех на глазах они налагали епитимью когда и где потребуется, а иногда не страшились и укусить кормящую их руку (боннское правительство и его систему финансовой поддержки кинематографа). Однако теперь представляется, что это право литераторов и кинематографистов говорить от лица Германии и немецкой истории пало жертвой унификации. Начался сложный процесс переоценки, может быть, не столько немецкой истории, сколько тех, кто был ее хранителем в искусстве. И с этой точки зрения Trauerarbeit, предполагающий и отстранение и вовлеченность, кажется теперь лишенным смысла, и не в последнюю очередь из-за того, что он придает слишком большое политическое значение эстетике нравственной прямоты. За границей отпускают насмешливые замечания в адрес «мировых чемпионов по битью себя в грудь и самообвинению», а в Германии о некоторых вчерашних культурных проповедниках открыто говорят как о «безвредных психах». Население, по-видимому, сейчас не расположено слушать нотации: ни от политиков, ни от прессы, ни от телевидения и уж ни в коем случае от финансируемых государством кинематографистов-авангардистов. Зиберберу, который оставил свой след еще и в нескольких книгах, пришлось вытерпеть свою долю насмешек.

«Die Schuld lassen wir uns nicht nehmen» («Мы не дадим им отнять у нас нашу вину»). Это подпись под карикатурой на западногерманского канцлера Коля, возлагающего венок к памятнику жертвам концлагеря. Она звучит злобным эхом фразы Эдгара Райца: «Они отбирают нашу историю». В эпоху, когда история вернулась в Германию и оказывает свое влияние на будущее, а с наследием нацизма в Хорватии, Сербии и других местах приходится разбираться всей Европе, нельзя говорить о «нашей истории», так же как и «траурный труд» не должен быть только «нашим». Если в конечном итоге целью каждого режиссера является заставить зрителя идентифицировать себя с кем-то другим, то еще предстоит посмотреть, как немецкие кинематографисты представят немцам «других» из всеобщей истории.

«Sight & Sound», September, 1992

Перевод с английского Марии Теракопян

5 Зак. 683

В. Дубицкая

Кому нужно разрушить миф о войне?

Проведенное исследование показало: у половины опрошенных москвичей в последние несколько лет изменилось представление о войне с фашизмом. Судя по всему, нужно быть готовым к массированным атакам на историю народной войны и даже к попыткам дискредитации будущей годовщины Великой Победы.

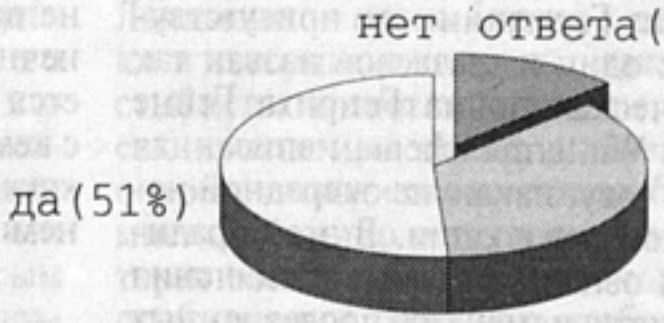
Правдив ли образ фашизма, созданный советским послевоенным кинематографом?

Неужели иссякла энергия героического эпоса «новой исторической общности» — советского народа? Или теряют силу мифологемы, многократно и с успехом обыгранные кинематографом? В любом случае идет пересмотр точек зрения, реинтерпретация событий, и процесс этот, как показал наш опрос кино- и телезрителей, не зависит ни от возраста, ни от образования. Важно другое: люди, чьи взгляды на историю Великой Отечественной войны изменились, размытые информационным потоком последних лет, выключают телевизор, когда в программе появляется фильм о войне.

Проблема не только в том, что на какие-то события в официальной историографии существовал, мягко говоря, несколько односторонний взгляд. Думается, дело совсем в другом.

Консолидация любой устойчивой человеческой общности, которую мы будем называть культурной популяцией, — нуждается в героическом эпосе. Это коллективная память о времени, когда не умозрительно, а по сути разрозненные человеческие жизни проживались как одна судьба. Тогда человеческий конгломерат сплавлялся в целое, в «коллективную личность» (Н.Бехтерев), в которой оставалось так мало места для индивидуального, что любой легко отождествлял себя с Народом, Классом или Партией. И в более спокойные времена такая надличная

Смотрите ли вы те фильмы о войне, которые есть в программе ТВ?

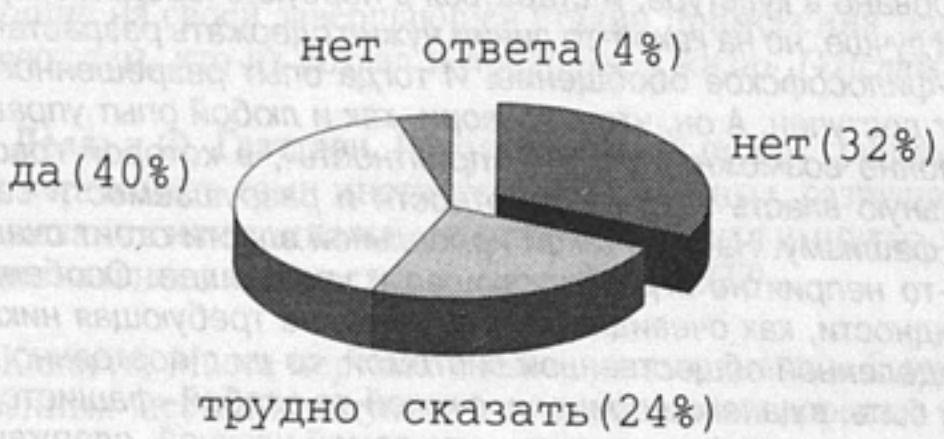


сущность служит образцом для самоидентификации, для поддержки Мы-чувства.

Миф наделяет историю смыслом даже в самые обывательские рутинные ее периоды: он оправдывает, не объясняя. Ибо не требует объяснения то, что становится *со-знанием* культурного сообщества, *со-вестью* народа. Получивший в современном гуманитарном знании так много определений — от этнографического, скажем, у Тейлора — через психологическое, по Юнгу — к теософскому у Лосева, — миф интересует социолога лишь в одном аспекте: первичности по отношению к данной социально-культурной общности, поскольку именно он образует, конституирует надличное социальное бытие. Культурная популяция выступает в этом случае как креатура мифа, а он, в свою очередь, и есть пространство ценностей и целей, в котором человек живет. Внутренняя работа по преодолению расхождений мифа и пережи-

Изменилось ли ваше представление о войне с фашизмом за последние несколько лет?

Дают ли военные фильмы 60—80-х годов правдивое представление о войне?



ваемых индивидом конкретных событий — это и есть содержание его духовной жизни. Таким образом, миф творит, а не объясняет социальную реальность.

Чтобы разрушить культурную популяцию, не нужно истреблять ее физически — достаточно уничтожить ее мифы. Социальный передел, глобальные изменения структуры общества — а этот период мы сейчас и переживаем — становятся временем столкновения двух историй: мифологизированной и опровергающей миф. При этом мы имеем дело с тем же мифологическим сознанием, только с обратным знаком. Его цель — заменить историю героического подвига советского народа, напри-

мер, историей экспансионистских притязаний кремлевского параноика. Хотя антимиф столь же пристрастен, сколь и избирателен. Но если выбирать между мифом и антимифом, то я бы предпочла первое: в нем обычно меньше фактологических деталей, но больше исторической правды.

Антимиф агрессивен, но не созидателен. Он хитроумен, но в большинстве случаев не талантлив. При явном эмоциональном запале — сверхрационален. При изощренной аргументации — часто лишен способности интуитивно схватить историческую перспективу. Не оттого ли так опасны выступления на стороне создаваемого в последние годы антимифа, какие бы реальные политические дивиденды он ни сулил?

Но что остается, если и попытки реанимировать умирающий миф сегодня оказываются малоэффективными?

Рубрика «Штудии» принимает журнальную эстафету от рубрики «Мир души», которая неразрывно связана с публикацией классического наследия русских философов-идеалистов. Сегодня запас запретных и долгое время скрытых от читателя произведений этого периода фактически исчерпан: многочисленные журнальные и книжные издания избыли досадный пробел. Возникла потребность в более широком и систематическом освоении философского, богословского опыта и прошлого и настоящего, появился вкус к индивидуальному мировоззренческому поиску. Именно этим актуальным потребностям разбуженного сознания должна, по замыслу редакции, отвечать новая рубрика.

Реплики о фашизме

Эта публикация представляет собой манипуляцию с цитатами. Что-то в самом порядке цитации заставляет поверить, что ты можешь господствовать: захватить фразу, вырвать из имманентного контекста, выдать ее со всеми атрибутами застигнутости и вырванности, подставить к ней другую, видеть, как они согласуются и переплетаются, монтировать какое-то «очевидное» отношение к объекту или, наоборот, созывая все возможные голоса, создавать интертекстуальные ситуации, стараться деконструировать «очевидное отношение», сталкивать цитаты и идеологии, разрывать коммуникации, совмещать враждующие риторические и доказательные техники и наблюдать, как украдкой цитаты начинают срастаться, заново сплетаются в круг философского сообщничества, образуя философскую авансцену, где цитация протекает как вполне театральный и церемонный обмен репликами, чтобы в конце концов выстрелить зарядом новых здоровых ироничных очевидностей, добытых тем, что при желании можно было бы назвать интертекстуальной наглостью, и ждать, когда, опровергая твое могущество, эта временная и нестабильная конструкция начнет рассыпаться. Нужно только менять направление выбора, не быть верным какой-нибудь одной идее отбора, чередовать логики связи. Подстраивая как бы неожиданные столкновения, сверяться с тем, как разделение языков, идеологий и биографий закодировано в культуре, и стараться в первую очередь обыграть эти коды. Чем больше созвано имен, тем лучше, но на какой-то линии нужно сдержать разрастание, чтобы все не превратилось в историко-философское обобщение. И тогда опыт разрешенного, а затем опровергаемого господства будет доступен. А он, что ни говори, как и любой опыт управления и директорства, очень приятен. Вполне возможно, что эта «приятность», в которой говорит желание повысить свою институциональную власть за счет смертности и разрушаемости самих институтов, имеет прямое отношение к фашизму. На пути такой ирреальной власти стоит очевидность. В очевидности вообще есть что-то неприятно ограничивающее и урезающее. Особенно в такой легкой и конвенциональной очевидности, как очевидность фашизма, не требующая никаких уточнений: мы имеем дело то ли с определенной общественной системой, то ли с постоянно возникающим горизонтом насилия, а может быть, в далеком прицеле, с какой-то особой «фашистской» модальностью сознания — неясно, но что-то заставляет признать, что самой удачной, сдержанной и правдоподобной была бы фраза: «Ну, вы сами понимаете, какое тогда было время...» Такая очевидность, легко позволяющая пережить эффект солидарности, превращает серьезный анализ фашизма в громадный и неблагодарный труд. Там, где начинается очевидность, кончается познание, а хотелось бы смоделировать ситуацию открытого для познания опыта, настаивающего на нем, возможно даже в форме дознания, требующего достоверности, подтверждения, свидетельств, улик. Провести такое дознание, перейти от «обмена репликами» к не знающему удержу допросу, в котором развеялись бы знакомые очертания, подойти вплотную к слепому пятну фашизма, где оплывают идеологии и системные отношения, к этому источнику двусмысленности, составляющему бесконечно притягательный центр фашизма, способный засосать любую фразу, любое определение, даже не имеющее к нему прямого отношения. Утопить в безоговорочном насилии допроса остатки уважения к наличным обстоятельствам, добиться того, что можно было бы назвать эффектом незнания или, на худой конец, просто проблематичностью. Однако опрокидывать очевидность запрещено (если это вообще возможно), но обыгрывать ее разрешается. Обыгрывать не для того, чтобы нейтрализовать «немыслимую реальность Освенцима», после которой, по словам Адорно, «невозможно писать стихи», но, скорее, чтобы усугубить ее. Заменить одну, ставшую слишком легкой очевидность, отношения с которой всегда оказываются прибыльными, очевидностью другого рода, тяжелой, каменной, гнетущей, как ярмо, гнет которого со временем будет возрастать. Очевидностью все превосходящей силы судьбы, очевидностью приговора. Очевидностью — как приговором судьбы.

Ж. Маритен. Полагают, что произведение должно быть управляемо, формируемо и творимо, не исходя из творческой интуиции, но исходя из определенных моральных или общественных требований, подлежащих удовлетворению; полагают, что произведение должно быть при самом своем возникновении отдано во власть таких суждений и определений, которые зависят не от потенции искусства, не от эмоций, целей или интересов морального или социального порядка. В этой мере искусство получает перекос и оказывается на службе у господина, который не есть ни его подлинный господин, ни его аутентичный объект. Ввиду этого «искусство для социальной группировки» неминуемым образом превращается в искусство пропаганды. То, что сегодняшняя экзистенциалистская мода именует «завербованным искусством», фатально оказывается искусством пропаганды с его моральными или антиморальными, социальными, политическими, философскими, религиозными или антирелигиозными целями. Художник, который уступает этому неистовому влечению к завербованности, предает сразу свои дарования, свое призвание и свою настоящую ценность *(«Ответственность художника», 1960).*

М. Хайдеггер. Вы имеете в виду 33-й год? *(беседа с журналом «Шпигель», 1966).*

К. Ясперс. В тоталитарном обществе Гитлер в соответствии со своим вкусом решал, кому вообще можно писать и кому нельзя *(«Истоки истории и ее цель», 1949).*

Ж. Маритен. Некое подобие этого восстания против интеллигенции и этой ностальгии по варварству мы наблюдали в своеобразном культе «жизни» и безудержной лести «народу» во времена нацистской Германии *(«Ответственность художника»).*

Л. Витгенштейн. По воспоминаниям Р. Риса, сравнивая вышедшие одновременно книги — «Main Kampf» Гитлера и «Realpolitics» чешского лидера Бенеша, — Витгенштейн, указывая на первую, сказал: «И все же это нечто гораздо более дельное (business-like)» *(цит. по: В.П.Руднев. Витгенштейн как личность).*

Н. Бердяев. В демократии нет никаких гарантий того, что воля народа пожелает свободы и не пожелает истребить всякую свободу без остатка *(«Демократия, социализм и теократия»).*

К. Ясперс. Все основные идеи национал-социализма, основанные на презрении к людям и требующие на своей завершающей стадии применения террористической власти, вполне соответствуют тем, кто их создал и проводил в жизнь *(«Истоки истории и ее цель»).*

Ж. Делез и Ф. Гваттари. Революционный полюс группового фантазма проявляется в способности переживать сами институты, как смертные, разрушать или изменять их, следуя артикуляциям желания или социального поля, превращая импульс смерти в подлинную способность институционального творчества *(«Антиэдип», 1972).*

Э. Канетти. Масса мертвых и масса живых должны были как бы соединиться в моменты торжественных шествий, ведущих к триумфальным воротам *(«Масса и власть»).*

Н. Бердяев. Самомнение и самоутверждение современного поколения, превозношение его над умершими отцами и есть коренная ложь демократии. Это есть разрыв прошлого, настоящего и будущего, отрицание вечности, поклонение истребляющему потоку времени» *(«Демократия, социализм и теократия»).*

М. Хайдеггер. Будущее — вот что важно *(интервью журналу «Экспресс», 1969).*

Вл. Соловьев. Почему мое животное тело есть нечто более реальное, разумное и священное, нежели тело моего народа? *(«Оправдание добра», 1897).*

Ж. Делез и Ф. Гваттари. ...фашизм — это, скорее, не тоталитарное, а пораженное раком тело *(«Тысяча плато», 1980).*

М. Фуко. ...комбинация фантазмов крови с пароксизмами дисциплинарной власти *(«Воля к знанию», 1975).*

Ф. Ницше. В общем, направление социализма, как и национализма, определяется реакцией против процессов созидания индивидуумов *(«Современность и будущее», 1881—82).*

М. Хайдеггер. Я вижу положение человека в мире планетарной техники не как запутанную и неизбежную трагедию. Мне кажется, что задача мышления как раз в том, чтобы помочь человеку в границах его возможностей достичь надлежащего отношения к сущности техники. Верно, национал-социализм шел в этом направлении, но эти люди были слишком непритязательными мыслителями, чтобы выработать действительно ясное отношение к тому, что происходит сегодня и что надвигалось на нас уже в течение трех столетий *(беседа с журналом «Шпигель»).*

Ж. Баттай. В этом положении объекта как *катастрофы* мысль переживает уничтожение, которое констатирует ее как головокружительное и бесконечное падение; тем самым *катастрофа* для нее не только объект — сама ее структура уже является *катастрофой*; она сама по себе — всасывание в ничто, поддерживающее ее в процессе своего ускользания. Отовсюду с размахом водопада возникает вдруг из ирреальных сфер бесконечного нечто безбрежное и, однако, тут же тонет в движении немыслимой силы. Зеркало, внезапно перерезающее в грохоте сталкивающихся поездов глотку, является выражением этого императивного появления, безусловного — беспощадного — и в то же время уже уничтоженного *(«Жертвоприношения»).*

А. Арто. В огне жизни, в жажде жизни, в ее безрассудном порыве есть своего рода изначальная злобность: желание Эроса — это жестокость, потому что он сжигает наличные обстоятельства; смерть — это жестокость, преображение — жестокость, поскольку во всех смыслах и в замкнутом закругленном мире нет места истинной смерти, поскольку восхождение — это раздирание плоти, поскольку замкнутое пространство питается жизнями, а каждая более сильная жизнь перешагивает через остальные, иными словами, пожирает их в смертоубийстве, которое есть преображение и добро. В проявленном мире, говоря метафизически, зло есть постоянный закон, а то, что называется добром, есть усилие и уже представляет собою жестокость, которая накладывается на другую жестокость *(«Письма о жестокости», 1932).*

Ж. Батай. Катастрофа — это то, чем воспламеняется ночной горизонт, то, для чего вошло в транс растерзанное существование, — она есть революция, она — время, освобожденное от всех цепей, и чистое изменение, она — скелет, вышедший, как из кокона, из трупа и живущий садистски ирреальным существованием смерти *(«Жертвоприношения»).*

А. Лосев. Вдруг становится нельзя жить свободно и спокойно. Куда-то надо ехать, что-то покупать, что-то делать, спокойно нельзя... А раньше — жили свободно и спокойно, в меру своего достатка. А тут ни к кому нельзя обратиться, ничего попросить, остервенение возрастает с каждым днем *(В.В. Бибихин. Из рассказов А.Ф. Лосева).*

М. Хайдеггер. Порой забывают трагическое замешательство в 1933 году, нищету, безнадежность, иллюзии. Мне было достаточно десяти месяцев, чтобы освободиться от них *(интервью журналу «Экспресс»).*

Ж. Батай. Когда мое лицо наливается кровью, оно становится красным и непристойным. В то же время выдает оно извращенными рефлексами кровавую эрекцию и ненасытную жажду бесстыдства и преступного излишества *(«Солнечный анус»).*

Д. Хармс. Я хотел бы быть директором. Человек должен чувствовать, что от него зависят какие-то люди, только тогда то, что он делает, будет правильным. Человек, имеющий власть, право расстреливать, всегда имеет преимущество перед другими. Он чувствует реализацию своих слов и ответственность. Я же лично хотел бы быть директором театра... *(цит. по: Л. Липавский. Разговоры).*

М. Бланшо. Диктатор — имя, которое заставляет призадуматься. Он человек диктата, повелительного повторения, тот, кто всякий раз, когда о себе заявляет опасность чуждой речи, намеревается побороть ее строгостью командования — без возражений и без содержания *(«Смерть последнего писателя»).*

М. Фуко. Связь между политической рационализацией и превышением политической власти

очевидна. И нам не нужно ждать бюрократии или концентрационных лагерей, чтобы убедиться в существовании связей такого типа. Но тогда перед нами встает проблема: «что делать с такой очевидностью?» *(интервью газете «Паис», 1990)*

Ж. Бодрийар. Происходит тот же процесс забывания, ликвидации и истребления. То же уничтожение памяти и истории, то же скрытое радиационное заражение, то же бесследное исчезновение в черной дыре, как это было в Освенциме. Нас пытаются убедить, будто телевидение воскрешает жертвы Освенцима, пробуждая сознание общества, а на самом деле оно в новом обличье не как «место», а как «средство уничтожения», продолжает ту же самую деятельность *(«Злой демон образов»)*.

Ж. Делез и Ф. Гваттари. У бессознательного есть свои ужасные стороны, но они не антропоморфны. Не сон разума порождает чудовищ, но его неусыпная длительная рациональность *(«Антиэдип»)*.

М. Фуко. Фашизм и сталинизм использовали и распространили механизмы, которые уже существовали в большинстве других обществ, а также — невзирая на свое внутреннее безумие — они в значительной мере использовали идеи и процедуры нашей политической рациональности *(интервью «Паис»)*.

Ж. Делез и Ф. Гваттари. Массы, утверждает Райх [австрийский психолог и психиатр, родоначальник фрейдомарксизма, 1897—1957] не были обмануты, они желали фашизма. Вытеснение устроено так, что репрессия становится желаемой, перестает быть сознательной... превращается в средство на службе репрессий *(«Антиэдип»)*.

Вл. Соловьев. Против ложного патриотизма или национализма, поддерживающего преобладание звериных инстинктов в народе над высшим национальным самосознанием, прав будет космополитизм, требующий безусловного применения нравственного закона без всякого отношения к национальным различиям *(«Оправдание добра»)*.

Л. Витгенштейн. Ты высказал мысль о «национальном характере», которая поразила меня своей ограниченностью. Я подумал тогда: какой смысл изучать философию, если все, что она дает тебе, сводится к умению с определенной долей уверенности рассуждать о некоторых сложных логических проблемах, но не оказывает положительного влияния на твою способность мыслить о важных вопросах повседневной жизни, если ты не становишься более сознательным, чем какой-нибудь... журналист, в использовании опасных фраз, которые употребляют люди в своих личных целях? Я знаю, что, конечно, трудно думать по-настоящему о таких проблемах, как «достоверность», «вероятность», «восприятие» и т.д. Но еще более трудно, если вообще возможно, думать или стараться думать действительно честно о своей жизни и о жизни других людей. Дело в том, что думать об этом не доставляет радости, а часто даже просто вызывает отвращение. И когда это вызывает отвращение, именно это и является самым важным *(Н. Малькольм. Л. Витгенштейн: воспоминания)*.

К. Ясперс. Мир вступил в век, когда тот, кто хочет править народом, должен произносить определенные фразы *(«Истоки истории и ее цель»)*.

М. Хайдеггер. Готовность... следовать вождю пробуждается и укрепляется в преподавателях и учениках лишь на основе подлинной и совместной укорененности в сущности немецкого университета. Однако такая сущность достигает ясности, достоинства и силы лишь при условии, что прежде всего, каждочасно, сами же вожди суть ведомые — ведомы же они неукоснительностью возложенного на них духовного долга, того самого, что понуждает судьбу немецкого народа вступить в чеканные черты его исторического совершения *(«Самоутверждение немецкого университета». Речь при торжественном вступлении в должность ректора университета во Фрейбурге-на-Брейсгау, 27 мая 1933 года)*.

Н. Бердяев. Мы вступаем в эпоху убийственных разоблачений, когда придется жить разоблаченными реальностями *(«Демократия, социализм и теократия»)*.

Ж. Деррида. Тем более что, несмотря на многие усложнения, которые я попытался принять во

внимание, на самом деле Хайдеггер чаще всего воспроизводит (например, в своем «Ницше») классический академический жест, который заключается в разъединении «внутреннего» прочтения текста или «мысли» и даже имманентного прочтения всей системы, с одной стороны, и «биографии», каковая остается, по сути, побочной и внешней — с другой *(интервью «Есть ли у философии свой язык?»)*.

М. Хайдеггер. Мысль — всегда немного одиночество. Когда ее вовлекают (engage), она может уклониться (devier). Я знаю это. Я понял это, будучи ректором в 1933 году, в трагический момент немецкой истории. Я ошибся. Остается ли философией вовлеченная (engage) философия? Что знает философ о том способе, которым философия реально влияет на людей и историю? Философия не поддается организации *(интервью журналу «Экспресс»)*.

Ф. Ницше. Приближается время, когда будет вестись борьба из-за господства над Землей, — она будет вестись во имя фундаментальных философских учений. Уже и теперь образуется первая группировка сил, — люди упражняются в великом принципе кровного и расового родства. «Нация» — гораздо более тонкое понятие, чем расы, которые, в сущности, открытие науки, в настоящее время усвояемое чувством. *Войны* являются великими истолкователями подобных понятий, да и будут таковыми впоследствии *(«Современность и будущее»/ глава: «Происхождение трагедии»)*.

Ж. Деррида. Философский спор — это также и сражение за то, чтобы навязать дискурсивный стиль, доказательные процедуры, риторическую и педагогическую технику *(интервью «Есть ли у философии свой язык?»)*.

Н. Бердяев. Я совсем не пацифист, наоборот, но бывают времена, когда необходимо восстать против того, чтобы исторические судьбы определялись исключительно военной силой *(«Размышления о русской революции»)*.

М. Хайдеггер. В зимний семестр 1932—33 года я был в отпуске и по большей части жил в горах в своем домике *(беседа с журналом «Шпигель»)*.

Ж. Делез. Философия вырабатывается не в лесах и не на лесных тропах, а в городах и на улицах, в том числе и посреди всего самого поддельного, что только есть в городах и на улицах *(«Платон и симулякр», 1969)*.

К. Ясперс. В целом можно считать, что время национальных государств прошло *(«Истоки истории и ее цель»)*.

М. Хайдеггер. Для меня сегодня решающий вопрос в том, как вообще и какая политическая система может соответствовать техническому веку. На этот вопрос у меня нет ответа. Я не уверен, что такой системой является демократия *(беседа с журналом «Шпигель»)*.

Н. Бердяев. Все старые политические формы, будь то монархия или демократия, отжили свое время и сами по себе не имеют цены *(«Размышления о русской революции»)*.

М. Хайдеггер. Но мы желаем, чтобы наш народ исполнил долг, возложенный на него историей. Мы желаем самих себя, ибо молодая, самая юная сила народа, что, прорываясь вперед, уже опережает нас, — та уже решила *(ректорская речь, 1933)*.

Ж. Делез и Ф. Гваттари. Должен быть услышан, наконец, вопль Райха: массы не были обмануты, они желали фашизма *(«Антиэдип»)*.

М. Хайдеггер. Сказанное означает: любое знание о вещах заранее предается превосходящей силе судьбы и пасует перед нею *(ректорская речь, 1933)*.

Предисловие и составление Александра Лунгина

Роберт Склар

Режиссер на службе дьявола

Режиссер первого нацистского художественного фильма «С.А.Ман Бранд» (1933) после войны был постоянно обеспечен работой в Западной Германии. Режиссер «Крещения огнем» (1940), документального фильма во славу воздушной победы «Люфтваффе» над Польшой, тоже продолжал снимать после Второй мировой войны. Режиссер печально известной антисемитской картины «Еврей Зюсс» (1940) после войны дважды представал перед судом за преступления против человечества, но был оправдан и возобновил работу, подобно почти всем остальным немецким режиссерам, ставившим фильмы в период нацизма с 1933 по 1945 год.

С другой же стороны, создательница «Триумфа воли» (1935) и «Олимпии» (1938)[1] — ныне живущая и здравствующая на девяносто втором году — за полвека не сняла ни одного фильма. И сколько бы раз она ни добивалась оправдания — во время принудительной денацификации после войны, подавая жалобы за клевету на протяжении многих десятилетий, — она навсегда останется обвиняемой.

Трое из упомянутых кинематографистов — Франц Сейц, Ханс Бертрам и Фейт Харлан — забытые обломки «тысячелетнего рейха». Четвертая же — Лени Рифеншталь — остается в центре самого знаменательного спора за всю столетнюю историю кино: спора об ответственности кинематографиста за преступления, совершенные во имя политической идеологии, восхваляемой в его произведениях.

Суд над Лени Рифеншталь продолжается. Почувствовав, что рано или поздно возраст возьмет свое, Лени Рифеншталь добровольно выставила на обозрение свою историю и на страницах книги, и на экране. Ее автобиография (опубликованная в Германии в 1987 году под названием «Лени Рифеншталь: воспоминание» и в Англии в 1992 году под названием «Решето времени») выходит в США одновременно с трехчасовым документальным фильмом «Чудесная, ужасная жизнь Лени Рифеншталь» (оригинальное немецкое название «Die Macht der Bilder» — «Сила образа»).

Оправдана ли она законом, нет ли — общественный суд ждет ее исповеди. В финале фильма режиссер Рэй Мюллер подводит итог шестидесяти годам страха, изумления и возмущения, делая вызывающее предположение. «У меня такое чувство, — говорит он бдительной девяностолетней женщине, — будто мир ждет от вас повести о вашей вине».

«В чем же я виновата?» Рифеншталь ведет защиту с невинно убежденным видом, который, впрочем, никого не обманывает. Те же самые слова она произносила уже тысячи раз, но они никогда не убедят ее обвинителей.

«Да, я сожалею, что сняла фильм «Триумф воли» о съезде партии в 1934 году, — говорит она с таким видом, будто сожалеет о тех неприятностях, которые всю жизнь преследовали ее из-за этого. — Но с моих губ не слетело ни одного антисемитского слова. И не писала я никогда ничего такого. Я никогда не была антисемиткой и никогда не вступала в нацистскую партию. Так в чем же моя вина?»

Хороший вопрос, Лени Рифеншталь. Столько было сказано по вашему делу, что даже те, кто вас ненавидит, не всегда могут убедительно объяснить — почему. Вы были честолюбивы. Вы старались не видеть страшных ужасов. Потому вы лгали? Вы не были несчастной. Вы уже были фашистом. И поэтому вас на полвека лишили возможности работать? Если в этом ваша вина, то вы ничем не отличаетесь почти от любого взрослого немца периода «третьего рейха».

Но ваша вина не определяется этими низменными — но, в сущности, обычными — мотивами и поступками. По собственному вашему заявлению, вы были не похожи на остальных. Вы художник. В глазах ваших защитников ваш талант искупает вашу вину: вам выпали дурные карты, но вы искупили вину искусством. В глазах же ваших противников именно за это вы и несете ответственность: получив от природы необыкновенный талант, вы не воспользовались им и пошли на службу дьяволу.

Если бы вы были подельщиком вроде Сейца и К°, мы могли бы забыть, если уж не простить вас. Но вы поставили эти фильмы, эти монстры искусства, и вот теперь мы — и ваши сторонники, и ваши противники — гадаем об искусстве и его долге. Мы не можем прийти к согласию, а вы нам не помогаете. Вам это стоило кинематографической карьеры.

Способны ли дополнительные 656 страниц автобиографического текста и 182 минуты доку-

---

«Cineaste», 1994, № 3.

[1] В 1938 году Л.Рифеншталь сделала вторую серию «Олимпии» — «Праздник красоты». Первая серия — «Праздник народов» — снималась в 1936 году. «Олимпия» — документальный репортаж об Олимпийских играх в Берлине, снятый в духе и стилистике «Триумфа воли» и «Нашего вермахта», 1936). — *Ред.*

Лени Рифеншталь на съемках фильма «Олимпия»

ментальных кадров, интервью и архивных материалов прояснить ситуацию на этом этапе? И та, и другая работы прослеживают в обычном хронологическом порядке жизненный путь Рифеншталь.

Она родилась в Берлине в семье буржуа, стала танцовщицей и в начале 20-х выступала с сольными программами. Случайно, как она заявляет, посмотрела один из «горных» фильмов режиссера Арнольда Фанка[2], и сочетание мистицизма, атлетики и мелодрамы на фоне подъема на Альпы совершенно заворожило ее. Она стала ведущей актрисой Фанка и сыграла в семи фильмах этого жанра. В 1932 году она дебютировала как режиссер и одновременно сыграла главную роль в собственном «горном» фильме «Голубой свет»[3].

Странно, что критики Рифеншталь так благодушно отнеслись к ее самовлюбленности, попыткам продвинуть и разрекламировать себя. Ее демоническая аура настолько заполняет собой экран, что мы уже не можем оценивать ее работу ни в каком контексте, кроме нацистского. Представляла ли она собой интерес как танцовщица в сравнении, скажем, с Айседорой Дункан или немкой Мари Вигман? Представляла ли она собой интерес как актриса помимо амплуа альпийской королевы? Как выглядит «Голубой свет» рядом с дебютом другой женщины-режиссера — Леонтины Саган («Девушки в униформе», 1931), запрещенном нацистами? (Сама Саган уехала из Германии в Англию.)

Возможная альтернатива ее жизненного пути представляется Рифеншталь подобной карьере Марлен Дитрих. Она пишет о том, что была в хороших отношениях с Джозефом фон Штернбергом, когда американский режиссер снимал в Берлине «Голубого ангела». «Ты хорошая актриса, — сказал он ей, судя по ее словам. — Я могу сделать из тебя крупную «звезду». Поехали со мной в Голливуд!» До последнего момента было не ясно, кто поедет — она или Дитрих, — говорит Рифеншталь, подчеркивая, как она потом сожалела, что отказалась (и все из-за молодого человека).

Нет, не суждено ей было стать Элизой Дулитл (говорят, так называла себя Дитрих) у профессора Хиггинса — Штернберга. Судьба распорядилась иначе: она стала женщиной-Фаустом у Гитлера-Мефистофеля. Впервые голос будущего фюрера она услышала на политическом митинге в 1932 году. «В тот самый миг мне представилось почти апокалиптическое видение, которое я уже не смогла забыть, — пишет она. — Мне показалось, будто поверхность земли расстилается передо мной и вдруг трескается посередине и оттуда вырывается огромный фонтан воды, такой мощный, что достигает неба и заставляет задрожать землю».

Она была поражена. Но, более того, она поразила его. Он видел ее мистические танцы в первом «горном» фильме Фанка «Священная гора» (1925). В английском комментарии к фильму Мюллера увлечение Гитлера описывается так: «Именно эти роли создали тот образ Рифеншталь, которым Гитлер столь восхищался: героическая суперженщина. Королева гор высоко на троне, недосягаемая для масс. Идол. Миф. Другими словами, все то, чем так хотел быть сам Гитлер, но на что ему катастрофически не хватало художнического таланта».

Иначе говоря, она была ему нужна. Было нужно то, что она могла для него сделать. Красивая легенда, полностью сочетающаяся с созданным Рифеншталь мифом: ее сопротивление, враждебное отношение Геббельса, вмешательство партии, ее уступка мольбам фюрера — когда ее убедили, что она снимет не пропагандистский фильм, а располагая полной творческой свободой, всего лишь зафиксирует факты.

«Гитлер не понимал, какой несчастной сделает меня его предложение, — пишет она. — Мне больше всего хотелось быть актрисой. Эта же документальная лента станет тяжким бременем, а вовсе не соблазном, как это потом частенько представляли». Она имеет в виду не «Триумф воли», а другой фильм — о съезде нацистов — «Победа веры» («Sieg des Glaubens», 1933). После войны этот фильм считался потерянным, но несколько кадров из него Мюллер включил в свою киноленту. «Я всего лишь смонтировала вместе несколько кадров, — с пренебрежением отзывается Рифеншталь о своей работе, отвечая Мюллеру. — К технике моей работы это никакого отношения не имеет».

Кадры «Победы воли» — самый удивительный и запоминающийся фрагмент фильма Мюллера. И сами события, и съемки отличаются некоторой нечеткостью, можно даже сказать — беспорядком. «Нацисты еще не научились маршировать как нацисты, — объясняет закадровый голос. — Гитлер и Рифеншталь еще только пытались сделать все как надо». Более того, и сам фюрер еще не был единоличным фюрером. Рядом с Гитлером стоит Эрнст Рем, глава SA, или штурмовиков. Возникает полное впечатление совместного командования.

Проблему иерархии Гитлер решил в 1934 году, приказав казнить Рема. Рифеншталь должна была создать имидж. В результате появился «Триумф воли». «Гитлер не хотел полити-

---

[2] Арнольд Фанк — режиссер неоромантических фильмов «Гора судьбы» (1923, в советском прокате «Скала смерти»), «Священная гора» (1925, в советском прокате «Горная баллада»), «Белый ад Пиц Палю» (1929, с Г.В.Пабстом, в советском прокате «Пленники Бледной горы»), «Буря над Монбланом» (1930) и др. Альпы символизировали в его картинах непознаваемые силы природы, постоянно угрожающие человеку, вступающему с ними в единоборство. — *Ред.*

[3] Совместно с Белой Балашем. — *Ред.*

ческого фильма, он хотел фильм художественный, — рассказывает она Мюллеру. — Мне было все равно, о чем он будет — о политике, овощах или фруктах».

Вот суть проблемы Рифеншталь. «Триумф воли» отличается от фотографий зеленого перца, сделанных Эдвардом Вестоном. Каждый кадр распланирован, каждый образ рассчитан так, чтобы изобразить Гитлера всеми обожаемым верховным лидером. Рифеншталь объясняет Мюллеру, что это не пропагандистский фильм, потому что не было закадровых комментариев, не было специально поставленных кадров. Закадрового голоса, пожалуй, и не требовалось, потому что весь фильм состоял из поставленных кадров.

У Мюллера говорится, что «Триумф воли» — лучший пропагандистский фильм всех времен. Это, безусловно, и самый печально известный пропагандистский фильм. В нем, конечно, есть замечательные кадры и сцены, но не судите об этой картине по рекламным клипам. «Триумф воли» в целом зачастую скучен и однообразен: возможно, его цель — поразить зрителей и привести их в гипнотическое состояние поклонения посредством повторов и напыщенности.

Даже не верится, на что идут некоторые защитники Рифеншталь — особенно некоторые исследователи кино в Соединенных Штатах, — чтобы поддержать ее самовольно присвоенный статус великого художника, к сожалению, не сведущего в политике, неутомимо стремящегося к эстетическому совершенству. Возможно, это желание защитить творческих людей от политического преследования, как бы отвратительны ни были их произведения, — вполне похвально.

Защитники Рифеншталь доходят до абсурда, сравнивая ее с Сергеем Эйзенштейном. Несколько лицемерно ставить эти имена рядом, говоря, что это были два великих кинематографиста, которые стали еще и пропагандистами кровавых режимов, ведь Рифеншталь вообще отрицает пропагандистский характер своей работы. Следовало бы произвести переоценку творчества Эйзенштейна и других советских кинематографистов по тем же критериям политической ответственности, что применяются к Рифеншталь. Однако это вовсе не означает, что ее фильмы можно упоминать в одном ряду с «Броненосцем «Потемкин», говоря о шедеврах мирового кино.

Такие слова, как «лучший», «великий», «искусство», применительно к Лени Рифеншталь употреблять не следует — просто чтобы не сбиваться на жаргон и не создавать путаницы, ставшей уже синонимом ее имени. Воздайте ей по заслугам: она была пионером так называемого массового кино, планировала и ставила кинозрелища, требовавшие десятков камер и настоящих подвигов для координации и обеспечения массовок и сложнейшего монтажа. Ее фильмы — смесь обыкновенного и замечательного (как, например, сцены из «Олимпии», включающие наслоение кадров действия на кадры эпизода, чтобы усилить жутковатый эффект).

«Немало времени было затрачено на раздумья по поводу того, в какой степени ее фильмы «выражают дух фашизма», — говорит закадровый голос в фильме Мюллера. Ответ: конечно же, в большой. Но то же самое можно сказать об очень многих формах искусства в Европе и США в период между двумя мировыми войнами, когда массовая культура, массовая политика и реакция на них составляли гремучую смесь.

«В чем грех Лени Рифеншталь? — цитирует она в автобиографии слова одного из своих британских защитников. — В том, что Гитлер восхищался ею?» Можно принять это за источник ее вины, если забыть, что она первая восхитилась им. Лучшее, что можно о ней сказать, — то, что она обладала фантастической способностью не видеть лишнего. В 1939 году, когда Германия вторглась в Польшу, Лени вызвалась снимать фильмы о боевых действиях. Ее отправили в Польшу, где и сфотографировали с выражением ужаса на лице, когда немецкий солдат, разозленный ее протестами против жестокого обращения с пленными поляками, направил на нее оружие. Так пишет Рифеншталь. Этой фотографии нет в ее книге, зато она присутствует в фильме Мюллера.

Она сразу же перестала снимать боевые действия, укрылась в Альпах и провела там оставшиеся годы войны, создавая атавистическое подобие «горного» жанра — фильм «Тифланд», завершенный в 1945 году, но вышедший на экран лишь в 1954-м[4]. Эта работа породила

[4] Речь идет об экранизации оперы Э. д'Альбера «Долина», над которой Лени Рифеншталь работала в 1940—1943 годах. Фильм был закончен в 1953 году в сотрудничестве с режиссером Х.Райнлем. — *Ред.*

«Триумф воли»

очередной скандал: Лени Рифеншталь обвинили в том, что в качестве статистов в своем фильме она снимала цыган из нацистских концлагерей, — Рифеншталь оправдывалась тем, что это были цыгане из лагеря беженцев, а не из лагеря смерти. Закадровый голос у Мюллера, однако, говорит о цыганском концлагере.

В послевоенной части автобиографии Рифеншталь наряду с агрессивной самозащитой возникают жалостливые нотки. Помимо клеветы и предательства, которыми, как она пишет, заполнен каждый день ее жизни, она страдает от тяжелой хронической болезни, от которой ей часто делают уколы, изредка приносящие облегчение. Однако этот образ полуинвалида разрушается ее же собственными рассказами о путешествиях по Африке, о жизни в племени нуба, о занятиях подводным плаванием на восьмом десятке — занятиях, разрешение на которые она получила, убедив власти, что на самом деле ей на двадцать лет меньше. Среди развлекательных кадров у Мюллера — сцены, в которых Рифеншталь танцует с африканцами племени нуба (первая публикация пленки, отснятой ею и ее спутником в тот период, если не считать фотографий, появившихся на страницах автобиографии), и подводные съемки, показывающие ее в обществе огромного ската.

Властная, решительная Рифеншталь, какой она предстает в документальном фильме, составляет таинственный контраст с ее литературным автопортретом, рисующим замкнутую художницу, которая не столько пытается воздействовать на мир, сколько сама подвергается его воздействию. Когда Мюллера и Рифеншталь снимают в Нюрнберге на той площади, где в 1934 году проходил митинг нацистов, Мюллер показывает кадры из ее фильма «Победа веры» о нацистском съезде 1933 года. Рифеншталь начинает нервничать и злиться, поняв, что Мюллеру известно об этом фильме больше, чем она сама сообщила в своей обычной, как выразился один историк, «мешанине из отличных доводов, умолчаний и неточных утверждений». Она хватает Мюллера за руку, трясет его и ругается. Такую Рифеншталь мы должны запомнить.

На съемках фильма «Олимпия»

Рэй Мюллер:

«Ее талант стал ее трагедией»

Когда Рэю Мюллеру, создателю фильмов путешествий в стиле «Нэшнл джиогрэфик» и документальных лент «для избранных» на немецком телевидении, предложили снять фильм о Лени Рифеншталь, он не чувствовал себя вполне готовым к такой работе. Опасаясь повредить своей карьере, он не хотел связывать свое имя с именем автора «Триумфа воли», которая и на девятом десятке жизни была столь же несговорчивой и неподатливой, как всегда. Но когда продюсер сообщил, что уже восемнадцать кинематографистов — гораздо более знаменитых, чем Мюллер, — отказались от заказа, он решил принять вызов. Снятый им фильм «Чудесная, ужасная жизнь Лени Рифеншталь», продолжительностью три часа две минуты, был показан по французскому и немецкому телевидению (в Германии — только по малозаметному кабельному каналу) и привлек большое внимание на Фестивале фестивалей в Торонто и на Нью-Йоркском кинофестивале. Во время последнего корреспондент «Синеаста» и записал это интервью.

«Cineaste», 1994, № 3.

«Синеаст». Знаете ли вы кого-нибудь из тех, кто отказался снимать фильм, и не спрашивали ли вы, почему?

Рэй Мюллер. Меня это не интересовало. Там звучали крупные имена вроде Марселя Офюльса — все крупные европейские имена, которые только можно назвать. Могу понять, почему все отказались, ведь простая связь с именем Рифеншталь уже вредит вашей репутации. Когда распространилась информация, что я собираюсь делать этот фильм, меня лично оскорбили несколько человек.

«Синеаст». Что они говорили?

Рэй Мюллер. Называли меня «нацистом Мюллером» и так далее. Даже на телестудии, участвовавшей в производстве фильма, возникло громадное напряжение. Многим эта затея не нравилась.

«Синеаст». Почему продюсеры решили заказать такой фильм? Это имело отношение к выходу мемуаров Лени Рифеншталь?

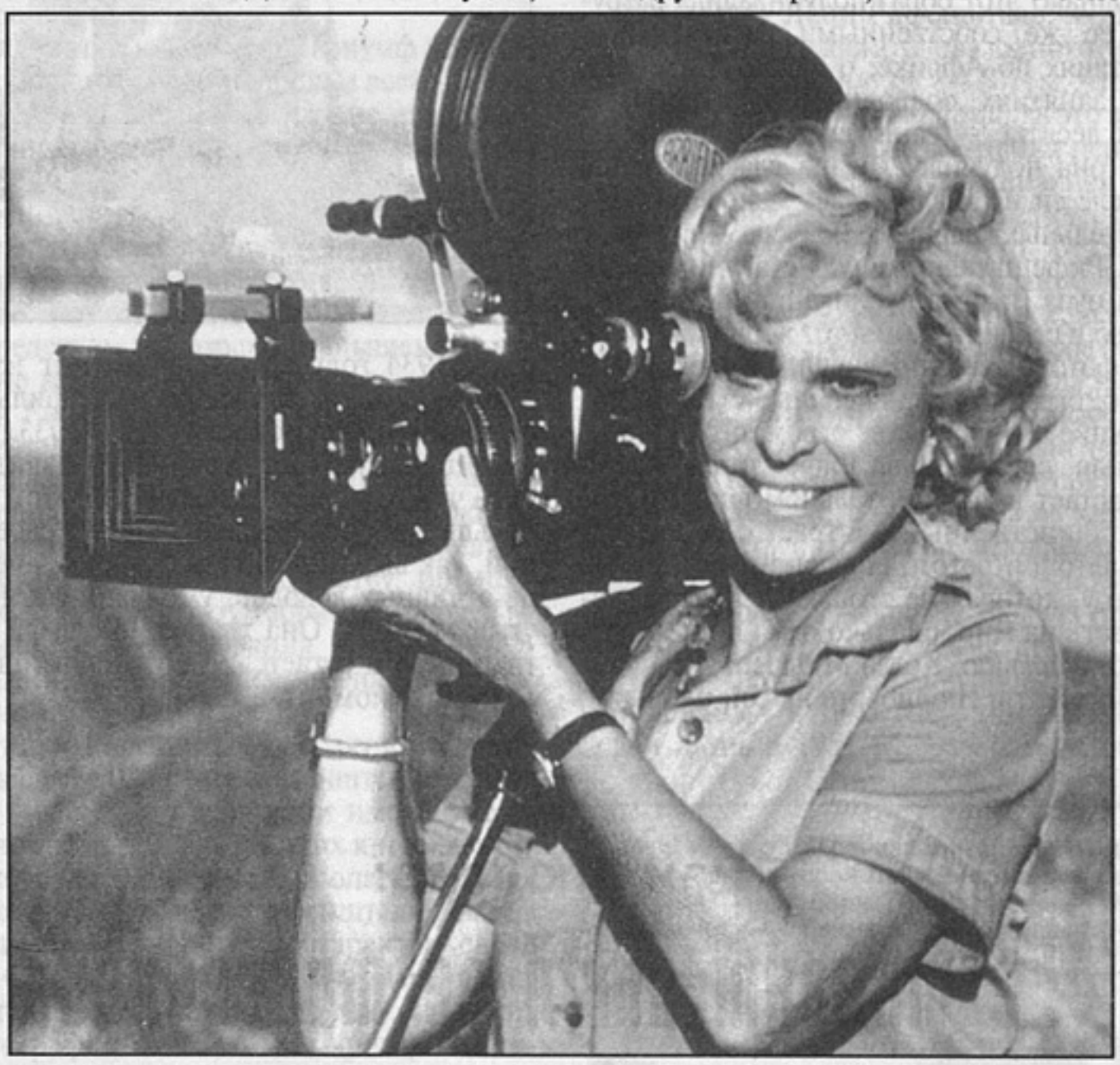
Рэй Мюллер. Нет, нет, к книге это не имело отношения. Это была идея самой Рифеншталь. В течение последних десятилетий к ней несколько раз обращались с таким предложением, но она всегда отвечала отказом. Журналисты слишком часто ее оскорбляли. Потом, узнав, что умер Луис Тренкер, бывший ее друг (на короткое время он тоже появляется в фильме), как и Рифеншталь, символизировавший собой долголетие, она, вероятно, поняла, что и сама не бессмертна. Рифеншталь решила, что сделать фильм можно либо сейчас, либо никогда. Вот почему она позвонила продюсеру, у которого были какие-то дела с Тренкером, и поинтересовалась, не захочет ли он сделать такой фильм.

«Синеаст». Почему вы сделали его длиной в три часа?

Рэй Мюллер. Это не было запланировано. Предусмотренная контрактом длительность — 90 минут. Но мы обнаружили огромное количество материала.

С другой стороны, многие — в основном из коммерческих соображений — хотели сосредоточиться на политическом аспекте биографии Рифеншталь. Но если быть к ней справедливым... Ее творческая жизнь длилась семьдесят лет, и показывать лишь те восемь, которые связаны с Гитлером, было бы по отношению к ней нечестно. Пусть остальное и не так интересно и не так спорно, но все равно это ее работа. Не исключаю, что минут на двадцать фильм можно было бы сократить. Но не больше. Я не урезал бы его до 90 минут, это невозможно.

«Синеаст». В англоязычной версии закадровый голос в начале фильма говорит: «Мы сни-



Девяностолетняя Лени Рифеншталь в фильме Рэя Мюллера

маем эту картину без какой бы то ни было предвзятости...»

Рэй Мюллер. Есть небольшая тонкость. Немецкий комментарий более субъективен. Он ведется от первого лица. Я пытаюсь подойти к этой женщине по возможности наименее предвзято. Здесь есть небольшой нюанс. Нельзя забыть того, что за ней стоит, но мне хотелось справедливого подхода. Она может говорить что ей заблагорассудится, мы ничего не вырежем, не извратим при монтаже. Она может высказывать свою точку зрения, а я буду высказывать свою, просто сопоставляя некоторые документы. Такова моя позиция, и дело даже не столько в моих комментариях, сколько в том, что я считаю зрителя достаточно умным и способным на свои собственные выводы.

«Синеаст». За время работы над фильмом — когда вы лучше узнавали Рифеншталь, внимательно смотрели ее фильмы — изменилось ли ваше к ней отношение?

Рэй Мюллер. Да. Думаю, да. Я кое-что понял. Сегодня многих интересует, что во времена нацизма люди знали и чего не знали. Думаю, вполне возможно, что многого они не знали. Не все, конечно. Но мы всегда смотрим на тот период с точки зрения сегодняшней эпохи массовой информации. А чем располагали люди тогда? Подконтрольное государству радио, подконтрольные государству газеты — и это все, и никакого телевидения. Так что если в Берлине на какой-то площади сжигали книги, то в Штутгарте или даже в другой части Берлина об этом не знали ни на следующий день, ни, может быть, вообще. Если бы подобное произошло, скажем, на Таймс-сквер, то в Бронксе вы об этом так легко не узнали бы, если, конечно, кто-то из ваших знакомых не видел этого своими глазами.

«Синеаст». Сообщалось только о том, что делалось в целях пропаганды.

Рэй Мюллер. Конечно. По-моему, нам очень трудно мыслить так, как люди мыслили тогда. Когда в стране такое напряжение, такой страх, то даже если до вас и доходили дурные известия, вы скорее всего просто не стали бы слушать, потому что знать слишком много — опасно. Если бы кто-то сказал: «А знаешь, что я вчера видел?» — вы, наверное, ответили бы: «Заткнись, знать ничего не хочу». Думаю, это было господствующим отношением. Те, кто знал, молчали, а другие просто не хотели знать, потому что иначе будут неприятности.

«Синеаст». У Рифеншталь, конечно, был доступ к информации на самом высоком уровне.

Рэй Мюллер. Дело в том — я думаю, точно я не знаю, мне просто так кажется, — что периодически у нее был доступ к Гитлеру, но это вовсе не означает, что она общалась с остальными партийными боссами. Они ей не нравились, ей нравился только Гитлер. Она не бюрократ, ненавидит все официальное. А те были ужасные люди. Вы только взгляните на их лица. Это не те люди, к которым она стала бы часто ходить. Она была поклонницей Гитлера, но не партии и не остальных шишек «третьего рейха».

«Синеаст». После событий начала тридцатых годов прошло почти шестьдесят лет, но они, похоже, навсегда определили ее место в истории. Как вам показалось, как она сама к этому относится?

Рэй Мюллер. Многое она знает почти наизусть, цитирует по памяти. Просто как магнитофонная пленка. Чтобы добиться чего-то интересного и неожиданного, надо идти окольными путями и чем-то ее удивить. Тогда пленка останавливается. И иногда она очень злится, потому что сбивается с накатанной колеи — будто забывает стихотворение, которое декламирует, — и начинает противоречить себе. Вот тогда-то и начинается самое интересное.

Но понять ее вполне можно. Невозможно даже представить себе, сколько журналистов ее оскорбляли. После войны она пятьдесят раз представала перед судом и пятьдесят раз выигрывала процесс. У нее просто аллергия на журналистов, вообще на всю прессу. С другой стороны, она страстно жаждет известности и психологически очень страдала, когда ее карьера внезапно оборвалась. Она — актриса, звезда, ей нужна известность, но она приходит в бешенство от того, какой «известностью» все обычно завершается.

«Синеаст». Как она восприняла ваш фильм?

Рэй Мюллер. Она отказывается его смотреть. В самом начале она сказала: «Я никогда не стану его смотреть». Прежде всего представьте себе, что эта женщина — с огромным самомнением, в некотором смысле даже и не женщина, а генерал, привыкший всю свою жизнь отдавать приказы, — вдруг должна слушать указания какого-то другого режиссера. Только вообразите, чем для нее психологически были эти съемки. Мы провели немало сражений, которые были столь тяжелы для нее, что уже к концу второго дня она позвонила продюсеру и сказала: «Я не стану продолжать». Она сказала, что для нее мои интервью и беседы были тяжелее, чем суд периода денацификации. (Но не забывайте, что она актриса.)

Так что если она посмотрит фильм, ей придется пройти через все это еще раз, откроются старые раны, все вновь станет драматичным. Но я уверен, она слишком тщеславна, чтобы не посмотреть картину. Я почти не сомневаюсь, что она уже успела ее посмотреть. Она дуется, больше не разговаривает со мной, потому что когда фильм демонстрировался по британскому телевидению, ей кто-то позвонил — у нее повсюду свои шпионы — и сказал, что там есть кадры концлагерей. Она совершенно вышла из себя. Дело в том, что был еще один

телефильм, в котором параллельно были смонтированы кадры о Рифеншталь и о концлагере. Будто она лично несет ответственность за концлагеря. Это нехорошо, это, конечно же, чушь. Она пережила очередную травму. Она мне никогда этого не простит. Я ее архивраг, она меня ненавидит.

Все, наверное, утрясется. Если бы она сказала, что посмотрела фильм и он ей не понравился, я ее понял бы, однако нельзя злиться на что-то, чего вы не видели. Но поскольку фильм — это до некоторой степени ее свидетельские показания, то я уверен, что она его уже посмотрела, только вот не признается.

«Синеаст». Опыт работы над картиной изменил вас как режиссера?

Рэй Мюллер. Думаю, да. Трудно точно сказать. Можно многому научиться, наблюдая такую огромную мощь. Она как бульдозер, уничтожающий все преграды на своем пути: невероятная энергия и желание создать хороший фильм. Что бы ни происходило — ты должен работать. Что мне действительно нравится в ней — а это особенно важно в наши дни, когда говорят только о деньгах, — это огромное желание снимать кино. Ей трудно было делать этот фильм, потому что мы от нее многого требовали, ну, например, подняться в воздух на вертолете — это в ее-то возрасте! Она ни разу не пожаловалась. Даже теперь, если вы скажете: «Давай, Лени, ты должна встать в четыре утра, на улице проливной дождь, тебе нужно три часа простоять на вершине горы, потому что работает камера», — она это сделает. Если, конечно, вы убедите ее, что это действительно хороший кадр. Даже в таком возрасте она все что угодно сделает ради хорошего кадра. В этом отношении Рифеншталь — образец для любого кинематографиста. Хотя, конечно же, все упирается в политический аспект — видимо, сомнительно все, что произошло в некоторый период времени.

«Синеаст». Как вы думаете, в какой степени все споры вокруг Рифеншталь связаны с тем, что она женщина? Если бы эти фильмы снимал мужчина, все было бы по-другому?

Рэй Мюллер. Думаю, да. А еще, как она и сама говорит, ее беда в том, что «Триумф воли» — хороший фильм. Съезды партии проходили ежегодно, и фильмы снимали о каждом из них. В 1934 году в Германии было еще не так плохо, все только начиналось. Каждый последующий год делали по картине, и они становились все более и более отвратительными, в них было все больше и больше политики. Это ужасные фильмы, но про них никто не вспоминает. И об их авторах никто не говорит. Наверняка после войны эти режиссеры снова приступили к работе, хотя и сняли те жуткие кадры. Картина же Рифеншталь просто настолько хороша, что ее не смогли забыть. Ее талант стал ее трагедией. Все определяется тем, на что вы расходуете свой талант. В том, на что израсходовала его Лени Рифеншталь, — ее вина. Впрочем, не знаю. Мне не по нраву слово «вина», я принадлежу к послевоенному поколению и не хочу показывать пальцем на кого-то, кто жил в совершенно другую эпоху. Мне больше по вкусу слово «ответственность».

Безусловно, она — художник, который, возможно, был слеп. Не знаю, насколько на самом деле она была слепа. Никто никогда этого не узнает. Она была слепа, потому что была одержима, все время, подобно лазерному лучу, сосредоточивалась только на своей работе, не глядя ни налево, ни направо. Но бывают периоды в жизни, когда так делать нехорошо или нельзя, потому что есть вещи поважнее искусства. Говорить: «Кроме работы меня ничего не интересует», — это не оправдание. В такое время, как тогда в Германии, человек обязан оглядываться по сторонам, а не быть простым лазерным лучом. От этого ничем не отговоришься, эту ответственность, этот груз ей придется нести всегда.

Перевод с английского М.Теракопян

Лени Рифеншталь

«Триумф воли»

Была середина августа, когда я вернулась в свой дом на Гинденбургштрассе. Меня ждали коробки, полные нераспечатанной почты. В первые два дня я не прикоснулась к ним, страшась плохих вестей.

Но в конце концов деваться было некуда. Среди писем от поклонников я нашла большой конверт с обратным адресом «Коричневый дом. Мюнхен». Не без опасений я распечатала его и начала читать. Это было письмо от Гесса[1], кото-

---

Публикуемый текст — фрагмент главы «Триумф воли» из книги Л.Рифеншталь «Воспоминания: 1902 — 1945». Публикуется по изданию: Riefenstal Leni. Memoiren: 1902—1945. Ullstein Verlag. Berlin. 1994.

[1] Рудольф Гесс — с 1925 года личный секретарь Гитлера, с 1933-го — его заместитель по партии. — *Ред.*

рый писал, что удивлен тем, что поручение фюрера — сделать в этом году партайтагфильм, фильм о Дне партии — я переложила на Вальтера Рутмана[2]. Фюрер настаивает на том, чтобы фильм делала я. Гесс просил меня связаться с ним как можно скорее.

Разве это не было похоже на угрозу? И тем не менее я твердо решила отказаться от этой работы. Для начала нужно было связаться с Гессом. Когда я позвонила в «Коричневый дом», мне сказали, что г-н Гесс приедет в Берлин через два-три дня и я смогу найти его в канцелярии рейха. Эти два-три дня я использовала для просмотра материала, снятого Вальтером Рутманом. И в очередной раз испытала шок. То, что я увидела на экране, было, мягко говоря, непотребно. Путаница кадров, трепещущие на ветру газеты, на которых должны были читаться заголовки, кричащие о взлете NSDAP... Как только Рутман мог такое себе позволить?! Я была смертельно разочарована. Не могло быть и речи даже о том, чтобы просто показать кому-нибудь этот материал. А ведь Рутман уже получил за эту работу 100 тысяч рейхсмарок — треть моего бюджета. Правда, он и сам был удручен. Он сказал, что даже не представлял себе, что существует так мало необходимой нам кинохроники. Но, как бы то ни было, я не могла взять на себя ответственность за его работу. Не оставалось иной возможности, кроме как отказаться от того, что сделал Рутман, и рассчитывать только на съемки в Нюрнберге в День партии. Рутман это тоже понимал.

После нескольких попыток я наконец нашла Гесса. На сей раз — не так, как в прошлом году, — он был любезен и всячески демонстрировал, что хорошо меня понимает. Но посоветовал поговорить с Гитлером и только потом принять окончательное решение.

Через два дня я позвонила Гессу. Он уже разговаривал с Гитлером и очень сожалел, что не смог ничего добиться. Фюрер был раздражен тем, что я еще не приступила к работе — до Дня партии оставалось только две недели. Я спросила, где я могу найти Гитлера, — было необходимо лично поговорить с ним, чтобы избавиться от этой работы. Гитлер был в Нюрнберге.

Уже через час я мчалась поездом в Нюрнберг. С одной мыслью — отказаться. Гитлера я нашла в павильоне, воздвигнутом к Дню партии, <...> и когда подходила к нему, мне показалось, что ему уже доподлинно известно, чего я от него хотела.

Поздоровавшись, он приветливо, но строго сказал: «От партайгеноссе Гесса я знаю, о чем вы хотите поговорить со мной. Уверяю вас, что все ваши опасения безосновательны, и могу гарантировать, что у вас не будет никаких проблем».

— Но это не все, мой фюрер. Боюсь, что вообще не могу взяться за этот фильм.

— Почему?

На съемках «Триумфа воли»

---

[2] Вальтер Рутман — немецкий режиссер. В начале 20-х годов примыкал к группе берлинских художников-авангардистов, снимал абстракционистские короткометражные фильмы (серия «Опусы I, II, III, IV», 1922-1925), рекламу, участвовал в постановке трюковых сцен в фильме «Живые Будды» (1923, режиссер П.Вегенер), поставил рисованный эпизод в фильме «Нибелунги» (1924, режиссер Ф.Ланг). Режиссер фильма «Берлин — симфония большого города» (1927), в котором выразил концепцию «новой вещности» в изобразительном искусстве. Экспериментировал в области звука в кино. Снял несколько документальных и научно-популярных фильмов. Анонимно принимал участие в съемках второй серии «Олимпии» Лени Рифеншталь. — *Ред.*

— Это чужая для меня тема. Я даже не могу отличить SA от SS.

— Прекрасно. Ведь в таком случае вы увидите самое существенное. Мне нужен не скучный репортаж о Дне партии. Не кинохроника, а художественный кинодокумент. Ведающие этим партийцы этого не понимают. Своим «Голубым светом» вы убедили меня, что справитесь с этой задачей.

Я перебила его: «Это был не документальный фильм. Откуда мне знать, что политически важно, а что нет, что нужно показывать, а чего не нужно? Если по своему неведению я не изображу в фильме ту или иную персону, я наживу немало врагов».

Гитлер внимательно выслушал меня, а потом с улыбкой, но твердо сказал: «Вы слишком чувствительная натура. Все, о чем вы говорите, существует только в вашем воображении. Не придумывайте себе проблем и не заставляйте так уговаривать вас. Ведь вы должны подарить мне всего шесть дней».

«Шесть дней, — снова перебила я его, — это месяцы. Потому что вся работа начинается за монтажным столом. Но речь идет не о времени — я просто не могу взять на себя ответственность за такую работу».

Гитлер был настойчив: «Фрейлейн Рифеншталь, вы должны больше доверять себе. Вы можете и вы будете делать эту работу».

Это прозвучало почти как приказ, и я поняла, что не в состоянии переубедить его. В таком случае нужно было как минимум попытаться добиться нормальных условий. Я спросила: «Буду ли я располагать полной свободой или мне ждать предписаний господина Геббельса и его людей?»

— Это исключено. Партия не будет оказывать на вас никакого давления, и с господином Геббельсом это я уже обсудил. <...>

— Будет ли установлен срок, к которому фильм должен быть готов?

В голосе Гитлера уже чувствовалось раздражение: «Нет. Можете работать над ним и год, и несколько лет. Вы не стеснены никаким временем!»

Я исчерпала все свои доводы, и оставалось заговорить о последнем: «Я попытаюсь это сделать. Но только в том случае, если после этой работы мне больше не придется делать ни одного заказного фильма. Для меня это было бы наградой. Простите мне эту просьбу. Я — актриса, и я не хочу жить, если должна буду отказаться от своей профессии».

Явно довольный тем, что я уступила, Гитлер взял мои руки в свои и ответил: «Благодарю вас, фрейлейн Рифеншталь. Обещаю вам и сдержу свое слово: после этого фильма можете делать все, что пожелаете сами».

Решение было принято. Несмотря ни на что, я испытала облегчение. Мысль о том, что после этой работы я буду совершенно свободна, наполняла меня необычайной энергией.

В моем распоряжении оставалось только две недели. Самой главной проблемой было в такой короткий срок найти подходящих операторов. Лучшие из профессионалов были заняты на кинофирмах и в кинохронике. На свое счастье, помимо главного оператора Сеппа Алльгайтера я смогла ангажировать юного и одаренного Вальтера Френтца. Для документального фильма нового типа, который я собиралась сделать, они подходили особенно. В итоге же мы заполучили восемнадцать операторов, и у каждого из них был свой ассистент. С Рутманом мы расстались по-дружески.

Большую помощь оказывал правительственный совет Гуттера. За 24 часа для нас обставили пустующий дом в Нюрнберге и оборудовали его телефонной связью. <...> Директор группы, которого мы называли «мамой кампании», со всеми был знаком и хорошо знал свое дело. Сначала он распределил транспорт — каждый оператор получил по машине, — затем на ветровое стекло машин были прикреплены пропуска белого и красного цвета, обеспечивающие нам проезд через все контрольные пункты, наконец, операторы и технический персонал получили нарукавные повязки. В общей сложности в работе над фильмом были задействованы 170 человек.

Только теперь я могла думать о режиссуре. Каждый оператор получил индивидуальное задание. Но самой мне нужно было решить, каким образом, при помощи каких средств добиться, чтобы художественный уровень фильма значительно превышал общепринятый в кинохронике уровень. Речи, парады и огромное количество однообразных мероприятий — очень трудно не нагнать тоску на зрителя. Игровой сюжет? Но это отдавало бы безвкусицей. Я не видела иного решения, кроме как снять документальные события как можно более разнообразно. И как можно более динамично. Поэтому я заставила операторов кататься на роликовых коньках. Такого рода эффектами в кино того времени пользовались редко. Абель Ганс[3] с успехом использовал движущуюся камеру в своем «Наполеоне», но это был игровой фильм, а документальное кино такого приема еще не знало. Мне же хотелось

---

[3] Абель Ганс — французский режиссер. Субъективную камеру и деформирующую оптику использовал уже в 1915 году в фильме «Безумие доктора Тюба». Все его работы отличаются поисками новых, оригинальных изобразительных средств кино. В «Наполеоне» (1927) впервые использовал полиэкран. — *Ред.*

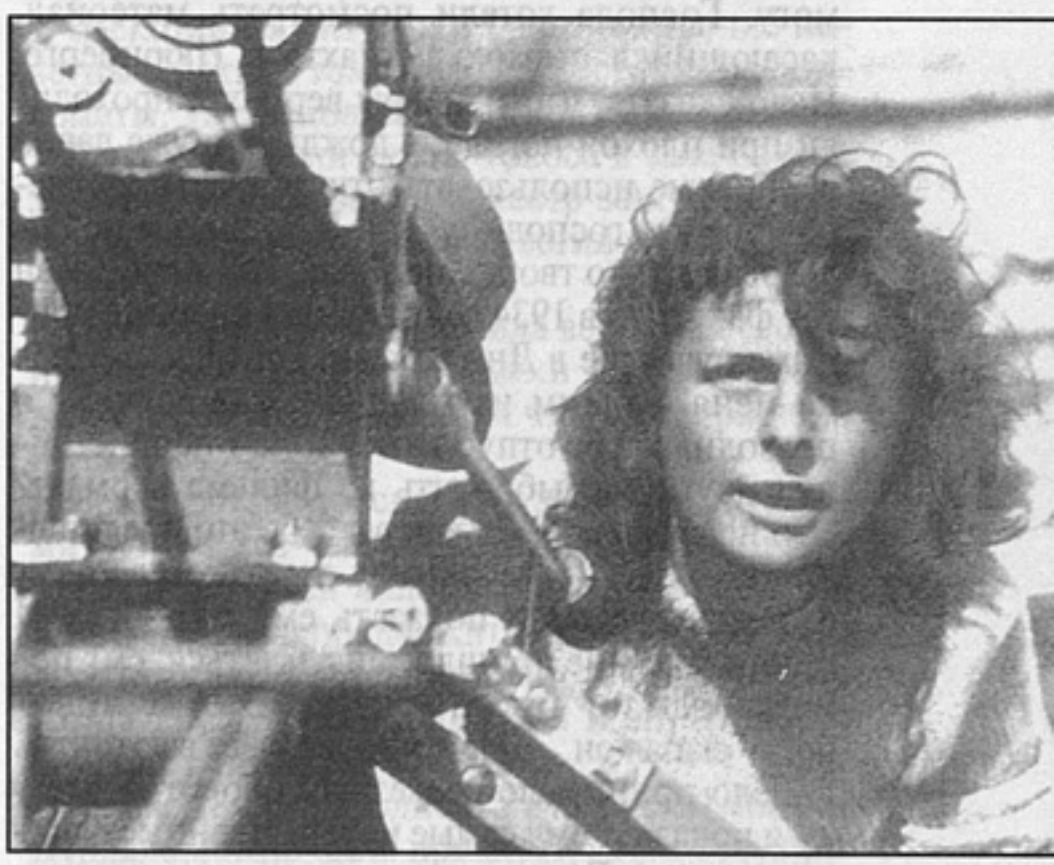
его применить, и я велела всюду, где должны состояться партийные мероприятия, проложить рельсы. Даже на флагштоке высотой 38 метров я хотела укрепить небольшой подъемник, чтобы добиться особых оптических эффектов. Городское управление сначала отказало в разрешении на это, но мы все-таки настояли на своем. <...> Для съемок речи Гитлера перед гитлерюгенд на Марсовом поле я придумала и осуществила нечто совершенно особенное. Чтобы разнообразить монотонные планы при съемке, я велела проложить вокруг трибуны круговые рельсы, чтобы, пока Гитлер говорил, камера, снимающая его с почтительного расстояния, могла запечатлеть живые ракурсы.

Атмосфера в нашем рабочем штабе была приятной — неприятности доставляло то, с чем нам приходилось сталкиваться во время работы. Я ошибалась, поверив, будто у меня не будет никаких проблем. Бойкот и противостояние были сильнее, чем это можно себе вообразить. Ни один из кинохроникеров не воспринимал моих указаний. Часто мне преграждали допуск на партийные мероприятия, а однажды люди SA сбросили наш вагончик в канаву и демонтировали рельсы. Все это настолько изматывало, что не раз я была готова отказаться от работы. А доложить Гитлеру о том, что условия, в которых мы оказываемся, ужасны, было нереальным — в эти дни к нему было просто не подступиться.

Но, несмотря ни на что, я приобрела важный опыт. Я открыла в себе определенные способности к документальному кино, о чем раньше даже не догадывалась. Я испытала своего рода возбуждение, какое чувствуешь, поняв, что можно показать реальные события не искажая их. Это чувство стимулировало, помогало забыть про все, что было помехой в работе.

Часто мы оказывались в плену почти неразрешимых технических проблем. Так, мы не могли снять иностранных дипломатов, которые жили в вагонах поезда на Нюрнбергском вокзале: здесь даже днем было слишком темно, а тогда кино еще не располагало высокочувствительной пленкой. Я подумала, что дипломаты будут не прочь увидеть себя в фильме, и спросила, не будут ли они возражать, если их поезд перегнать на свет. Все они в один голос согласились, в том числе — что самое главное — и машинист. Поезд медленно выкатил из здания вокзала — и мы могли снимать при солнечном освещении.

Не всегда дело обстояло так хорошо. Для съемок эпизода перед «Немецким двором» — отелем Гитлера — мы включили прожекторы, разумеется, ни с кем это не согласовав. Все вдруг предстало в ярком свете. Но всего на две минуты — по приказу Геринга, как я потом узнала, осветительные приборы были выключены. Мое распоряжение снова включить прожекторы вызвало гнев. Как было выйти из положения? Одному из сотрудников пришло в голову зажечь магниевые факелы, что мы и сделали, напрочь забыв о едком дыме, который идет от этих факелов. В мгновение ока все было окутано чадящим облаком, дипломаты зашлись в кашле, а кто-то даже попытался спастись бегством. Что мы натворили, я поняла слишком поздно, но меня утешало, что в результате мы получили кадры отменного каче-



Лени Рифеншталь на съемках фильма «Тифланд»

ства. Не дожидаясь, пока над моей головой разразится буря, я спешно ретировалась и первым же поездом уехала в Берлин.

<...> Приближался самый сложный этап работы — монтаж фильма. Из 130 тысяч метров отснятого материала я хотела использовать примерно три тысячи. Хотя Гитлер и не ограничивал меня никаким конкретным сроком, по договору со студией «УФА» картина должна была быть готова самое позднее в середине марта наступающего года. В моем распоряжении оставалось ровно пять месяцев. Крайне мало, особенно если учесть, что при уровне развития кинотехники того времени каждую склейку нужно было зачищать ножом. К тому же не было аналога такого рода картины, на который я могла бы ориентироваться. Нужно было экспериментировать самой, а ни советчиков, ни надежных помощников, если не считать монтажниц, сортировавших материал и склеивающих куски фильма, у меня не было. Был только специалист по звукомонтажу.

Задача казалась невыполнимой. Я укрылась в монтажной и целиком отдалась работе. Никому не позволяла даже разговаривать со мной,

в том числе и маме. Если в первую неделю монтажа работали «всего лишь» по двенадцать часов в сутки, то во вторую и третью это было уже четырнадцать часов, а позже дело дошло и до шестнадцати — даже в выходные дни и в праздники.

Уже через два месяца мы были истощены. <...> Кажется, в начале декабря Вальди Траут, мой непосредственный помощник, директор и доверенное лицо, оберегавший меня от всего, что могло отвлечь от работы, сообщил: я должна принять генерала фон Райхенау и еще одного, имени которого вспомнить сейчас не могу. Господа хотели посмотреть материал, касающийся съемок вермахта в Нюрнберге. Надо сказать, что маневры вермахта проходили при плохой погоде, в дождь, и я уже давно решила не использовать эти эпизоды. Объясняя все это господину фон Райхенау, я не подозревала, что творю, не знала, как значителен тот факт, что в 1934 году вермахт впервые принимал участие в Дне партии. Генерал смотрел на меня с таким изумлением, как если бы я позволила себе отпустить при нем непристойную шутку: «Выбросить из фильма вермахт? Это невозможно! Да как вы себе это представляете?» <...> И не внимая ни одному моему слову, потребовал показать ему материал. И теперь уже мне пришлось изумляться: ему понравилось то, что он увидел. «Это же чудесно, — сказал он. — Не понимаю, чего вы хотите».

Дело принимало серьезный оборот. К тому же я показала ему самые некачественные фрагменты. <...> Генерал же продолжал настаивать на своем. <...> «Сожалею, но в противном случае я буду вынужден обратиться к фюреру», — отрезал он и, попрощавшись, покинул просмотровый зал, оставив во мне малоприятное чувство: кажется, я нажила очередного врага.

<...> Через некоторое время мне передали, что Гитлер просит меня приехать в дом Гессов в Мюнхене в первый день Рождества. Меня ждут к чаю в четыре часа. Я не видела Гитлера после того непродолжительного разговора в Нюрнберге. Что может означать это приглашение?

С некоторым опозданием я вошла на виллу Гессов в Мюнхене-Харлахинге. Гитлер уже был там. Он был благосклонен, интересовался, как идет работа. Я рассказывала ему о проблемах монтажа, о том, например, как сложно было сократить его речь, в действительности продолжавшуюся два часа, до нескольких минут. Он понимающе кивал. Фрау Гесс, с которой мы прежде не были знакомы, показалась мне симпатичной. Она принимала живое участие в нашем разговоре, в то время как ее муж в него не вмешивался.

Вдруг Гитлер сказал: «Заказав вам этот фильм, я пообещал вам полную свободу». Я замерла. «Хочу сдержать свое слово и прежде всего хочу оградить вас от любых неприятностей». Я уже не ждала ничего хорошего. «Я пригласил вас сюда, чтобы просить вас о единственном компромиссе».

Я старалась оставаться спокойной. Он продолжал: «Меня посетил генерал фон Райхенау. Жаловался, что вы игнорируете вермахт, и требовал, чтобы этот материал вошел в фильм. Я обдумал все это, и мне в голову пришла хорошая идея. Она позволит вам, не меняя структуру фильма и не идя на художественные компромиссы, включить в картину всех персон, имеющих особые заслуги. Люди ведь в той или иной мере тщеславны, и я слышал самые разные пожелания...»

Это было как раз то, чего я боялась больше всего. Рано или поздно это должно было случиться, и именно поэтому я была так удивлена, когда услышала, что мне предоставляется полная свобода действий.

— Предлагаю вам следующее. Я приглашу особо важных людей в киноателье и сам там буду. Мы станем в ряд, и камера медленно проедет перед нами. Таким образом, будут отмечены заслуги каждого. Это может стать прологом картины. И никто не будет уязвлен... — Он возбуждался все сильнее, я же все сильнее нервничала.

— Что с вами? — вдруг спросил он. — Вам не нравится моя идея?

Я думала только об одном. Море облаков, из которого вырастают башни Нюрнберга... красивый силуэт города... — я не видела иного начала фильма. Все настроение, которое задается прологом, будет разрушено, если я приму предложение Гитлера. На глаза навернулись слезы.

— Да ради Бога, что случилось? — изумился Гитлер. — Я ведь хочу только помочь вам.

Он продолжал излагать все преимущества своей идеи, а я, думавшая только о фильме и о том, что нахожу предложение Гитлера простотаки ужасным, забыла, кто находится передо мной, и, потеряв всякий самоконтроль, вскочила, топнула ногой и закричала: «Я не могу этого сделать!»

Впервые я увидела, как Гитлер наливается яростью. Он тоже вскочил и закричал: «Вы забыли, с кем вы разговариваете! Вы — упрямый осел! Я желал вам добра... Поступайте, как знаете...»

<...> Меня вдруг осенило. «Не могла бы я исправить положение тем, — сказала я, — что в будущем году сделаю короткометражную картину о вермахте? Это примирило бы меня с генералитетом».

Гитлер, стоявший уже в дверях, устало бросил: «Оставляю все на ваше усмотрение», — и в сопровождении фрау Гесс вышел.

Я не могла простить себе того, как вела себя с Гитлером, злилась на себя, но уже через несколько часов пришла в норму и уехала в Берлин.

Последние недели в монтажной были пыткой. Мы спали не больше четырех-пяти часов в сутки. Просыпаясь, я каждое утро думала, что вот-вот сломаюсь. <...> Вряд ли я могла бы сохранить объективный взгляд на свою работу. Я вообще не была уверена, удастся ли фильм. Каждый день что-то меняла в монтаже, удлиняла или укорачивала фрагменты, вставляла одни и выбрасывала другие эпизоды — до тех пор, пока не появлялось ощущение, что теперь они на месте.

<...> На синхронизацию звука и изображения у нас было два дня. Возникла очередная проблема, она касалась эпизода «Парад». Ни композитору, ни капельмейстеру не удавалось продирижировать оркестром так, чтобы написанный для фильма марш звучал синхронно ритму изображения. В то время еще не было камер, работающих в стандартном режиме, — каждый оператор вертел ручку своей камеры с индивидуальной скоростью. Мало того что это создавало невероятные трудности при монтаже — на одних пленках люди маршировали слишком быстро, на других слишком медленно, — при быстрой смене кадров на экране дирижер не всегда успевал дать знак музыкантам, чтобы согласовать темп музыки с таким неоднородным темпом изображения. За несколько изнурительных и бесплодных часов работы мы ничего не добились, и композитор Херберт Виндт даже предложил вообще отказаться от всего эпизода. Решение этой задачи мне пришлось взять на себя. В конце концов, каждый монтажный кусочек я изучила наизусть и поэтому знала, как нужно дирижировать оркестром в восемьдесят человек. <...> Даже за несколько часов до премьеры фильма во дворце «УФА» — это было 28 марта 1935 года — мы еще работали над копией. Не оставалось никакого времени на то, чтобы фильм посмотрела цензура. Ситуация необычная, экстраординарная — без визы цензора ни одна картина не могла быть публично показана. Наш же фильм никто, кроме моих сотрудников, до премьеры не видел. И я совершенно не представляла себе, как вообще он может быть принят. Надолго задержавшись на копировальной фабрике, я даже не успела сходить к парикмахеру, в дикой спешке причесалась сама, натянула на себя вечернее платье и, сильно опаздывая, помчалась с родителями и Хайнцем в празднично украшенный дворец «УФА». Директор дворца, уже нервничавший, провел нас на наши места.

Щекотливая ситуация: Гитлер и прочие почетные гости, в том числе и иностранные дипломаты, уже находились в своих ложах.

Едва мы заняли места, голоса в зале начали затихать, погас свет, и оркестр заиграл марш. Подняли занавес, экран осветился и... фильм начался.

Еще раз я заново пережила все свои бессонные ночи, усердные попытки выстроить сюжет и страх, что мы делаем что-то неправильно. <...>

Весь сеанс я просидела с закрытыми глазами, но вот все чаще и чаще я слышала, как в зале раздавались аплодисменты. Финальные кадры шли под продолжительную, незатихающую овацию. Последние силы покинули меня. Когда Гитлер поздравил меня и вручил букет сирени, я потеряла сознание.

После войны в одном крупном немецком журнале можно было прочитать, что после премьеры Гитлер подарил мне бриллиантовое колье, а я проникновенно посмотрела ему в глаза и лишилась чувств. <...>

Перевод с немецкого Анны Урманчиевой

Г. Померанц

Можно ли убедить?

В начале 60-х годов где-то была раскрыта фашистская организация. Сейчас мы привыкли, что среди нас ходят русские гитлеровцы, но тогда это было совершенно неожиданно. Начальство спохватилось, что никакой борьбы с идеями нацизма у нас не было. Лежал на полке фильм М.И.Ромма «Обыкновенный фашизм», но пахнул пятым пунктом, не годился. С перепугу решили наплевать на пятый пункт и поставить галочку: борьбу с фашистскими идеями провели.

Фильм был про немецкий фашизм. Вопрос о том, почему «та же *овощь*» выросла в русском огороде, в фильме не ставился, и в связи с фильмом его тоже не поставили. «*Овощь*» была засекречена. И публика, смотревшая фильм, официально не была уведомлена, в чем дело. Только шушукались по углам. В официальной истории, как в разговоре на Патриарших прудах, чего ни хватишься — ничего нет: Бога нет, дьявола нет и русского фашизма — тоже.

А между тем он все-таки был. Юных гитлеровцев посадили в лагерь. В лагере они встретились с Владимиром Осиповым, вошли (уже на свободе) в круг его «Веча», потом поссорились с Осиповым, не захотевшим печатать памфлеты против Солженицына — словом, завязался целый пучок событий.

Началось все это, по-моему, с «дела врачей». Очень уж неловко его прекратили. Помню, как 4 апреля 1953 года инженер Войнилович, бывший белый офицер (и мой сосед по лагерному бараку) подметил эту неловкость: «Незаконные методы следствия! Откуда бы они взялись? Ведь они всегда были в белых одеждах. Только крылышек им не хватало. Карающие ангелы диктатуры пролетариата. И вдруг — незаконные методы следствия!» Народ был удивлен, ошеломлен. Плакала Шура Богданова, добрейшая женщина, вольнонаемный бухгалтер в конторе подсобных мастерских Каргопольлага: «Во что теперь можно верить?!» Отмена «дела врачей» вбила клинышек в кристалл морально-политического единства. Хотелось осмыслить роковую трещину, грозившую развалом, считать отмену ошибкой или даже преступлением. На одной стороне стоял несокрушимый блок коммунистов и беспартийных, а на другой — эти несколько слов: «незаконные методы следствия...»

Три месяца печаталась почта Лидии Тимашук (газеты отвели ей специальный раздел). Кукрыниксы рисовали убийц в белых халатах. В школах русские мальчики загоняли еврейских мальчиков под парты (как это делалось в женской школе, рассказала Лариса Миллер). И вдруг...

Дорогой товарищ Вовси,
Ты нам друг и брат.
Как теперь сказали, вовсе
Ты не виноват.

Дорогой товарищ Коган,
Наш советский врач!
Ты взволнован, ты растроган.
Но смотри, не плачь.

Истрепали тебе нервы,
Кандидат наук,
Из-за этой суки, стервы,
Лидки Тимашук.

Вы работали, старались,
Не смыкая глаз,
А легавая зараза
Капала на вас...

Слух прошел такой в народе:
Все это мура.
Пребывайте на свободе,
Наши доктора!

Центровая образованщина с восторгом подхватила песенку, но народ ее не поддержал. В электричке запели перелицовку, когда реабилитировали Тито:

Дорогой товарищ Тито,
Ты нам друг и брат,
Как сказал Хрущев Никита,
Ты не виноват...

Тито был заново принят в народные объятия. А насчет Вовси и Когана народ безмолвствовал. Царило глухое недоумение. Как же так? Ведь они сами признались! Признание — королева доказательств (когда очень хочется, чтобы признались). Холодный сапожник спросил меня: наверное, взятку дали? Народ поверил в виновность врачей. Это хорошо ложилось в давнюю традицию и очень основательно было подготовлено. Не только в 40-е и 50-е годы. Десятки лет (пожалуй, еще с Пер-

---

«Обыкновенный фашизм».
Сценарий М. Ромма, М. Туровской, Ю. Ханютина. Постановка М. Ромма. Оператор Г. Лавров. «Мосфильм», 1966.

вой мировой войны) все средства информации создавали образ врага. Сперва газеты, потом радио, кино. Сперва немцы, потом буржуи, кулаки, вредители, троцкисты, опять немцы... Почему бы не внести в список евреев? До революции они возглавляли список, и это не забылось.

Незадолго до своей смерти Михаил Ильич Ромм пригласил меня к себе. Он много говорил о прошлом, вспоминал, как это было, как в непрерывном страхе создавал своего «Ленина в 1918 году» и только после успеха фильма отлегло: не посадят. Ромм был одним из немногих, кто поддержал мою речь против реабилитации Сталина; он сделал это открыто, с трибуны, я читал стенограмму. Мы о чем-то договаривались, о какой-то общей работе. Много времени прошло, не помню подробностей. Я охотно бы с ним сотрудничал. Не пришлось: он умер. Но фильм «Ленин в 1918 году» я помню. Вернее, помню одну, очень профессионально сделанную сцену: Фанни Каплан ведут в кольце ненавидящих ее верных ленинцев, готовых растерзать злодейку. Такой сильной сцены в «Обыкновенном фашизме», пожалуй, нет. Я думаю, что образы Фанни Каплан, «Иуды» Троцкого и т.п. не вырубишь топором. Не могла лавина гнева остановиться из-за нескольких тощих газетных строк. Ушла она с газетных полос подальше — в подсознание, в подполье, в творчество неграмотных, в детские игры. Дети любят жестокие игры. И подростки продолжали игру на свой страх и риск. Как «Молодая гвардия» в Краснодоне.

В 1959 году моя покойная жена, Ирина Игнатьевна Муравьева, лежала в одной палате с больной, искренне уверенной, что евреи отравили рыбий жир раком, а гематоген — туберкулезом... Никакие усилия не могли переубедить дуру. Примерно как зэк, о котором рассказывает Евгений Федоров («Новый мир», 1994, № 5), неколебимо был уверен, что его привезли в Америку *на поезде*.

И вот я думаю: кого переубедил фильм «Обыкновенный фашизм»?

Средства массовой информации поведали нам за последние годы целую кучу свидетельств о Югославии. И не какой-нибудь болван, а люди, хорошо знающие, что в Америку поездом не доедешь, присудили премию Караджичу. Который не протестовал и не запрещал, когда его солдаты по приказу командира насиловали мусульманок, чтобы опозоренная женщина не могла вернуться в свою общину и стала православной сербкой. Не протестовал, когда снайперы стреляли по детям.

Премия — имени Шолохова, и решение жюри вполне в духе уроков пролетарского гуманизма, которые Давыдов преподавал Разметнову. Нельзя жалеть детей классового врага, этнического врага. Гонта зарезал своих детей от польки-католички. «Если хочешь избавиться от крыс, нельзя жалеть крысят». Так ответил Синявскому православный нацист, сидевший с ним на одной зоне. Выстраивается прямая линия: не жалеть детей классового врага — расстреливать заложников — убивать всех евреев. Об этой линии думает Штрум в романе Гроссмана, и о злоупотреблениях методами статистики...

Вспоминая фильм Ромма сегодня, невольно сравниваешь его с «Жизнью и судьбой»... Но вот югославские христиане и мусульмане (и жюри, присуждавшее премию Караджичу) всё это ви-

«Обыкновенный фашизм»

дели, всё это прочли. А если не это, то что-то в том же роде. И так же мало все книги и фильмы подействовали на них, как права человека — на латвийский парламент. Убедить можно только человека, который готов быть убежденным. А если не готов, если что-то в нем противится, то хоть кол на голове теши. Всегда можно найти принцип, который оправдывает наши страсти. Например, интересы нации выше интересов личности... «Нет такого дурного дела, для которого нельзя было найти прекрасного основания» (Г. Г е г е л ь. Наука логики).

Для миллионов людей вера в заговор врачей, или жидомасонов, или ЦРУ вошла в плоть и кровь, слилась с основами миросозерцания, и ее можно сломать только вместе с миросозерцанием. То есть сокрушить весь внутренний мир. Это очень болезненная ломка. Массы, выбитые из колеи, охваченные страхом перед завтрашним днем, испытывают жгучую потребность в образе врага. Образ врага дает надеж-

ду — истребить врага, и чтобы все было как следует, и чтоб цена за батон — 13 копеек. Образ врага — своего рода утешение, спасение от черной бездны, в которую всё рушится, и нет виноватого, и некому морду набить. Образу врага можно противопоставить другой образ врага, но на долгой дистанции это лекарство дает противопоказания. Образ злобствующего еврея был вытеснен образом буржуя, но подавленное, ушедшее в подсознание снова всплыло наверх. Я думаю даже, что всякая критика бессильна перед сознанием, испытывающим жизненную, «экзистенциальную» потребность в образе врага — какого бы то ни было врага. И даже если показать (как это сделал Гроссман),

что антифашизм Сталина не многим отличается от антикоммунизма Гитлера, — кого Гроссман убедил? Коммунисты и нацисты согласились — и образовали Фронт национального спасения.

Фильм «Обыкновенный фашизм» был тем максимумом искренности, которую мог выдержать советский экран 60-х годов. Сегодня можно сказать гораздо больше, добраться до самых основ болезни, которая принимает разные формы: красную, коричневую, черную (клерикальную; фундаментализм может быть не менее злокачественным, чем социализм и национализм). Если настойчиво показывать мерзость, к которой все это вело и ведет, — некоторое число колеблющихся отвернется. Но невозможно преодолеть психологический закон: образ врага смягчает страх безликого, туманного зла, чувства пропасти, в которую все летит. До тех пор пока человек испытывает страх перемен, страх неизвестности, страх бездны, пока человек не нашел опоры в самом себе, — массовые истерики неизбежны. Больной исцелится, если почувствует возможность жизни без страха и ненависти, возможность счастья сегодня, сейчас, среди всего нашего хаоса. Дело не в экономике, не в политике, не в личном успехе. Не было у меня никаких внешних успехов; до семидесяти лет и жил я беднее, чем живет сегодня добрая половина России... И я хотел бы, чтобы искусство хоть иногда учило этому беспричинному счастью, — да, счастью в нашей российской бестолковой, спотыкающейся и падающей жизни. Тогда клочья, обрывки ненависти начнут рассеиваться. А против грозового фронта страха обличение бессильно.

Б.Беленкин

Триумф воли как представление

О деятельности русских фашистов сегодня говорят и пишут все кому не лень. Тема сенсационная. Но при ближайшем рассмотрении понять, что же такое есть русский фашизм — явление, вроде бы лишенное определенных границ, — довольно трудно. С просьбой описать и научно классифицировать разные виды русского фашизма, его лидеров, особенности идеологий, «эстетики», методы борьбы за власть мы обратились к Борису Беленкину — сотруднику общества «Мемориал», являющемуся специалистом в этой области.

Попробуем хоть как-то разобраться с теми, кого принято называть «национал-патриотами».

Учитывая наличие и принципиальных, и смехотворных различий в лагере современных русских фашистов, постараемся в зависимости от того, на что в большей степени делается упор в программных партийных документах, выделить основные течения (направления) этого самого фашизма. Предлагаемая ниже «разбивка» весьма поверхностна и условна (так как, в том числе, некоторые направления скорее — соединяющиеся сосуды», а не нечто обособленное)[1].

Традиционно фашистские (как правило, ориентируются на идеологию и практику европейского фашизма — германского, итальянского, португальского):

«Русское национальное единство» (Александр Баркашов)[2].

Национально-республиканская партия России (Николай Лысенко)[3].

«Русский национальный легион» (Сергей Мальцев).

Фронт национально-революционного действия (Илья Лазаренко).

Народно-социальная партия (СПб., Юрий Беляев).

Монархические (антикоммунисты, ориентируются на Православие, сторонники восстановления Российской Империи; большинство из причисленных сюда организаций подходят под определение «монархо-фашисты»):

МФП «Память» (Дмитрий Васильев).

«Кубанская казачья рада» (атаман Владимир Громов).

«Союз казаков» (атаман Владимир Наумов).

«Черная сотня» (Александр Штильмарк).

Союз «Христианское возрождение» (Владимир Осипов).

«Радонеж» (Евгений Никифоров).

«Христианский патриотический союз» (Евгений Пашнин).

«Союз русского народа» (Владимир Бирюлев, Игорь Кузнецов).

Народно-освободительное движение «Наши» (Игорь Ильин).

«Православный русский национальный собор» (СПб., ориентация на митрополита Ладожского и Санкт-Петербургского Иоанна).

«Православное монархическое согласие» (СПб., Георгий Соколов).

Национально-патриотический союз «Верность» (Иркутск, Александр Турик).

«Русский общенациональный союз» (Игорь Артемов).

«Русский национальный союз» (Алексей Вдовин).

Русская партия национального возрождения (Валерий Иванов, Алексей Вдовин).

Либерально-демократическая партия (Валерий Скурлатов)[4].

Этнократические (выступают в первую очередь за обособление русского этноса от окружающих его этносов, в том числе путем создания Русского государства на территориях, населенных исключительно русскими):

«Россы», Партия русской государственности, «Русское освободительное движение» (во всех трех — Владимир Богомолов, Константин Кондратьев, идеолог — Сергей Семенов).

Русская национальная партия (Владимир Кириенко).

«Русский союз» (Екатеринбург, до августа 1993 г. — Юрий Липатников).

«Русский национальный союз» (Екатеринбург, Николай Воробьев).

Национально-государственная партия (Челябинск, Алексей Палкин).

Национал-большевистские:

«Союз офицеров» (Станислав Терехов).

«Единство — РПС» (рабочих-патриотов-сталинцев) (Андрей Кирсанов, Алексей Румянцев).

Державная партия (Юрий Нехорошев).

«Союз духовного возрождения Отечества» (Михаил Антонов).

---

[1] Основным материалом для разбивки послужил краткий словарь-справочник Владимира Прибыловского: «Русские национал-патриотические (этнократические) и праворадикальные организации». М., 1994.

[2] В скобках указывается лидер; если центр организации находится не в Москве, указывается соответствующий город.

[3] Избран депутатом Государственной думы.

[4] Несмотря на имперские установки, может быть отнесена к данному направлению условно.

«Русский рабочий комитет России» (Владимир Жданов).

Фронт патриотической молодежи (Виталина Пономаренко и другие).

Языческие:

«Союз венедов» (СПб., Евгений Соколов, идеолог — Виктор Безверхий)[5].

Общество «Память» (Емельянов).

Русская партия России (Виктор Корчагин).

«Русский общинный союз» (Александр Судавский).

Национально-демократическая партия (СПб., Евгений Крылов. Роман Перин).

«Вселенский собор» (Вологда, Владимир Попов).

Евразийские:

«Единение» (Юрий Бондарев, Юрий Прокушев).

Движение «День» (Александр Проханов, Александр Дугин).

Национал-большевистский фронт[6] (Лимонов, Дугин)[7].

---

[5] Известен также изданием «Майн кампф» на русском языке.

[6] Отнесен к данному течению, так как единственный из национал-большевистских организаций «исповедует» евразийство.

[7] К указанным направлениям можно было бы, в противовес русскому этнократическому, добавить «всеславянское», куда бы вошли организации, декларирующие превосходство, исключительность славянской (а не отдельно взятой — русской) расы. Но поскольку подобный «славянофильский» подход обнаруживается во всех других направлениях, еще одна «добавка» представляется излишней. Умышленно также «забыты» объединения типа стерлиговского РНС («Русский национальный собор»), ФНС (Фронт национального спасения) и прочие, поскольку по составу они непостоянны и разнородны.

•

Большинство из перечисленных выше организаций — карликовые, или, как их называют в Польше, диванные (то есть когда все члены партии, присев отдохнуть, умещаются на одном диване). Большинство, но не все.

За последние год-полтора русский фашизм в своем развитии сделал быстрый скачок. Среди почти сотни организаций-эмбрионов и организаций-выкидышей, известных в основном специалистам-политологам, евреям мазохистам и завсегдатаям красно-коричневых «тусовок», както вдруг обнаружилось несколько вполне окрепших, имеющих определенное влияние и «среду обитания».

Реального количественного состава национал-патриотических партий не знает никто, кроме их руководителей и, будем надеяться, соответствующего подразделения ФСК. О степени эфемерности можно судить по косвенным признакам: интенсивности пропагандистской деятельности, «заметности» на наиболее людных «красно-коричневых» толковищах, организации собственных (партийных) акций и др. Среди наиболее массовых следует назвать «Русское национальное единство», Национально-республиканскую партию России, «Кубанскую казачью раду», «Союз казаков», «Союз офицеров», движение «День»...

РНЕ, например, пользуется поддержкой среди определенной части молодежи, руководства Конфедерации свободных профсоюзов России

(КСПР), ему сочувствует некоторая часть военнослужащих и сотрудников правоохранительных органов. Национал-патриотические организации казачества пользуются влиянием не только среди местного населения и местных органов государственной власти, но находят поддержку и у центральных властей. Лысенковской НРПР симпатизирует некоторая часть населения Санкт-Петербурга...

•

Итак, с большой долей условности можно выделить шесть национал-патриотических направлений. По этим шести направлениям до недавнего времени шло развитие современного русского фашизма. Из них наиболее заметны первые два — «традиционно фашистское» и «монархическое». Именно к ним принадлежат, кстати, наиболее массовые и наиболее известные организации. Традиционно фашистскому условно-родственны национал-большевистское, языческое и евразийское направления. С монархическим совершенно несовместимы *национал-большевистское*, *этнократическое* и *языческое* направления.

Но несовместимы друг с другом не только некоторые направления. Многие организации, относящиеся к одному направлению, на дух не переносят друг друга. Основная причина, мешающая создать единый национально-патриотический фронт, — не идейные разногласия, а исключительно амбиции «вождей». Именно поэтому объединительные опыты на примере всевозможных соборов, союзов, фронтов до последнего времени оказывались либо мертворожденными, либо недолговечными.

Сегодня ситуация в стане национал-патриотов такова. Наиболее сильные, массовые организации, при условии, если их «естественное» развитие не будет почему-либо приостановлено (на языке закона — «пресечена деятельность»), в ближайшее время всецело монополизируют национал-патриотическую «нишу», окончательно оттеснив при этом на периферию общественной жизни остальные (средние и карликовые) фашистские образования.

Уже сейчас очевидно, что лидирует «Русское национальное единство». Соперников-конкурентов у Баркашова почти не осталось. Дмитрий Васильев (он же «Дим Димыч», он же «Булочка») давно обойден, у Лысенко, увлекшегося депутатскими игрищами, обнаружились сложности в собственной партии, да и его военизированные отряды уступают соединениям «Русского единства». Вожди казачества, по определению, не могут претендовать на всероссийское лидерство (а значит, придет время, с ними и легче договориться — на известных условиях, конечно). Так что на сегодня пальма национал-патриотического первенства у Алексея Петровича Баркашова, русского, 1953 года рождения, женатого и т.д. А уж как Александр Петрович распорядится своим фюрерским успехом, будьте уверены, покажет ближайшее будущее (и тем скорее распорядится, чем скорее произойдет столь долгожданное для русской интеллигенции событие: лопнет мыльный пузырь — Жириновский. Вопрос к интеллигенции «на засыпку»: а кто займет тогда опустевший пьедестал? К кому «отойдет» осиротевший электорат? К Гайдару? К Явлинскому? Вряд ли! А если избиратели захотят довести «шутку» до конца и отдадут свои многомиллионные голоса не шуту гороховому, пародирующему фюрера, а человеку, исполняющему эту роль всерьез и готовому доиграть ее до конца?!)

•

Очевидно, что пресекать деятельность фашистских организаций, в том числе нацистскую пропаганду, — первейшая обязанность и законодательной и исполнительной властей. Но, кажется, настала пора высказать вслух прискорбную истину: фашизм — неважно какого направления — не вызывает раздражения у наших высокопоставленных государственных мужей.

Смешно думать, что мэр Москвы, подписывающий не моргнув глазом постановление о высылке из столицы беженцев и «лиц кавказской национальности», успешно борющийся с уличными распространителями порнографических изданий, прямо-таки бессилен предпринять что-либо против пропагандистской и иной деятельности национал-патриотов.

Смешно думать, чтобы Президент, расстреливший полоумный парламент, вставший у него на пути, не мог использовать радикальные меры против легальных русских фашистов. Законов не хватает для этого? Но почему среди сотен президентских указов нет ни одного антинацистского[8]?

Большинству из них там, «наверху», видимо, что-то нутряное, сокровенное мешает раз и навсегда определиться (я не могу вспомнить, чтобы кто-нибудь еще, кроме Гайдара и Козырева, высказался однозначно в адрес русского фашизма). Видимо, генетическое происхождение из недр тоталитарной системы питает их неосознанную «слабость» к «баркашатам» и «булочкам».

Но оставим пока Баркашова с его соратниками и сподвижниками и обратимся к истории вопроса.

•

Русский фашизм имеет (прямо как марксизм у Ленина) «три основных источника»:

1. Деятельность русских национал-патриотических (черносотенных, антисемитских) организаций (1905—1917 гг.).

2. Германский и итальянский фашизм (1920-е — 1945 гг.).

3. Эпоха сталинского национал-большевизма (1943—1953 гг.) (Временные рамки условны.)

---

[8] «Октябрьский» 1993 года указ о закрытии ряда газет был временным.

Эпоху коммуно-большевизма (1917—1943) можно назвать тоталитарной двойняшкой[9] европейского фашизма. Коммуно-большевизму не хватало только обязательного для любого фашизма компонента — антисемитизма. Но с концом войны Сталину со товарищи почти удалось превратить систему-двойняшку в систему-близнеца. Благо близнец-конкурент был в «процессе» уничтожен. И только смерть Сталина спасла страну от превращения в абсолютную кальку «третьего рейха».

Современных русских фашистов от эпохи сталинского национал-большевизма отделяет «временная подушка» — эпохи Хрущева и Брежнева. Порожденные их тридцатилетним правлением идейное равнодушие и цинизм, расцвет теневой экономики при слегка поднятом железном занавесе сделали свое дело.

Поэтому приходится сегодняшним русским фашистам «мучиться» с выбором, разбегаясь и распыляясь по разным течениям и партиям, поэтому и вынуждены они, начиная с 1986 года (год образования историко-патриотического движения «Память»), одновременно заниматься и «восстановительными работами», и «реконструкцией», и поиском образцов для подражания.

Из указанных трех источников довольно скоро все три оказались выпиты до дна (попытку случить Гитлера одновременно с Перуном и йогой можно считать тем пределом, за которым начинается уже полное вырождение национал-патриотизма). Настал момент, когда после ученичества пришла пора действовать, создавать единую национал-патриотическую идеологию. Возникла потребность в духовном эликсире, приемлемом и для «язычников», и для «православных», и для «красных».

Сразу оговоримся, «Русофобия» математика Шафаревича для этой цели не подходит никак — слишком мягкотел и осторожен в суждениях (все «малый народ» да «малый народ» — ни жидов, ни свастики, ни культа вождя, ни культа силы). Емельяновская «Десионизация» хороша многим, но уперлась в язычество и антихристианство. Да и автор подкачал — лечился все-таки слишком долго... Не считая этих двух эпохальных хрестоматийных трудов, все остальное, что наводнило национал-патриотический книжно-журнальный рынок, — в основном либо переводного, либо дореволюционно-эмигрантского происхождения.

И вот недавно два луча света пронзили темное царство дугласов ридов, фордов, гитлеров, шульгиных и тому подобных: «Азбука русского фашизма» Александра Баркашова и «Конспирология» Дугина. Но...

...Было время, когда Александр Петрович Баркашов служил в армии и даже кем-то командовал. Дослужился до ефрейтора (!), занимался спортом. Все, чему он научился к сорока годам, все, что он знает, умеет и любит, мож-

Образцы фашистских листовок

---

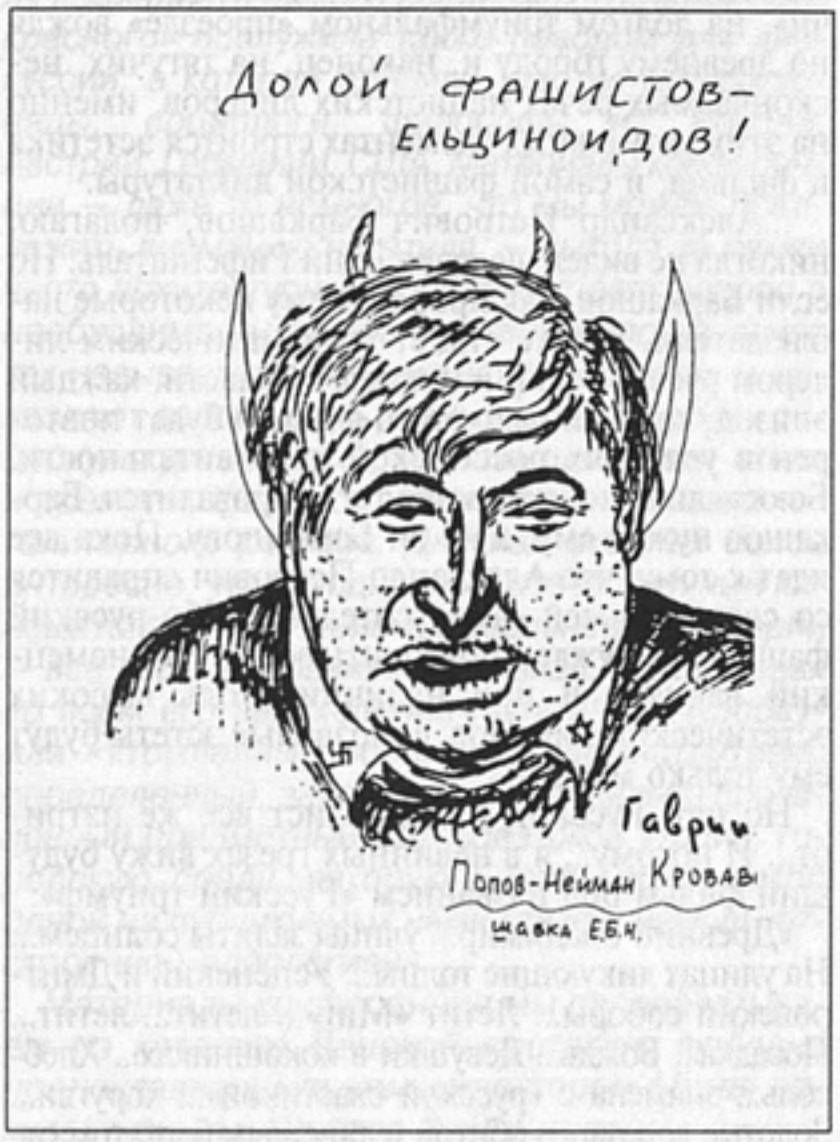
[9] Под словом «двойняшки» подразумеваются разнояйцевые (гетерозиготные) близнецы, в отличие от однояйцевых (гомозиготных), внешне не отличимых друг от друга.

но, несколько утрируя, сформулировать так:

Ать-два левой, ать-два — правой,
бей жида приемом карате...

Его «Азбука» годится для воспитания в должном духе «соратников» и «сподвижников», но для управления страной в ней все же чего-то не хватает.

Дугинское «евразийство» вкупе с его же «конспирологией», геополитикой, всевозможными геомо-географическими, мистико-климатическими и иероглифическими выкладками может легко обслужить кого угодно: от Лысенко (НРПР) до митрополита Санкт-Петербургского



Образцы рисунков, присылаемых в общество «Мемориал»

и Ладожского Иоанна, от бывшего нардепа Н.Павлова до язычника Корчагина и т.д и т.п., но само по себе вряд ли способно стать основой организационной консолидации.

•

И тут на сцену национал-патриотизма выходит совершенно новое лицо. С его появлением возникает и новая тема: «эстетика русского фашизма», ибо это новое лицо и понятие «эстетика» неразделимы.

Когда-то, двадцать лет назад, Эдуард Лимонов шил мужские брюки. Потом стал писать стихи. Потом уехал и прославился как автор матерных романов... По возвращении из эмиграции Эдичка огляделся и сиганул в политику. Повинуясь эстетическому чутью, он принял пост теневого министра внутренних дел в кабинете Жириновского. Но, видимо, жанровое соперничество привело в конце концов к конкуренции и склокам. Тогда Эдичка и решил стать фашистом.

Но не в примитивно-бытовом смысле («Бей жидов!», например), а в смысле эстетическом — имеется в виду специфическое проявление «ценностного отношения к миру, включающее в себя диалектическую связь эстетического восприятия и эстетически-ориентированной практики»[10].

По сообщениям газет, в том числе «Московского комсомольца», Эдичка решил вывести русский фашизм из идейного тупика и сконструировать некую идеальную модель, но не из абстрактных компонентов, а из конкретного жизненного материала.

«Рисунок» лимоновской модели заключается в следующем:

Дугин со своим «евразийством» — идеолог нового движения; Баркашов со своими боевиками — военная сила;

Анпилов — вождь и трибун;

Маляров — нечто среднее между русским Бальдуром фон Ширахом и Хорстом Весселем[11];

---

[10] См.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с.805

[11] Бальдур фон Ширах — руководитель гитлерюгенда, затем гаулейтер Вены. Хорт Вессель — автор слов нацистского гимна, один из главарей берлинских штурмовиков, убит в пьяной драке и канонизирован в качестве героя и мученика нацистского движения. Ассоциация с последним не случайна: в предшествовавшие штурму Белого дома дни сентябрьско-октябрьского противостояния 1993 года Маляров был инициатором и участником локальных, по сути «хулиганских» операций оппозиционеров за пределами площади Свободной России.

и... Егор Летов — в качестве связующего звена между национал-патриотическими партийными массами и внепартийной молодежной анархостихией[12].

Что же касается знамен и штандартов («не жалейте флагов» — гласит китайская мудрость), то Дугин как идеолог на это сил не пожалеет. Он нарисует если не исконно русскую, то уж, во всяком случае, «евразийскую» свастику. И поместит ее в центре зеленого (цвет ислама) круга на красном полотнище...

«А кого бить-то будут?» — спросит меня заскучневший читатель. Кого конкретно, ни мудрый Дугин, ни изысканный Лимонов пока не говорят. «Эстетическое восприятие» — это одно, а «эстетически ориентированная практика» культа силы, культа вождя, вещей символики и, главное — культа Расы (можно русской, можно славянской) — несколько иное. Кого бить, кроме жидов и интеллигентов, будет зависеть не только от излюбленной всеми фашистами геополитики, но от более «приземленных», сиюминутных обстоятельств.

Надо отметить, что дугинское «евразийство», как и лимоновская идеальная организация, — это коллаж из всевозможных цитат и идей, вовсе не Дугину принадлежащих. Никакой своей, оригинальной идеологии у русского фашизма не было, нет и не будет. Абсолютно все в этой области уже натеоретизировано. На долю идеологов русского фашизма пришелся лишь селекционный отбор. И Лимонов правильно это понял. Но...

...Ведь надо еще убедить Анпилова и его пенсионеров кричать «Хайль!» в угоду Баркашову, надо еще убедить Баркашова маршировать под трибуной, на которой стоит Анпилов, и изменить конфигурацию свастики (в угоду Дугину). Да вдобавок Дугина убедить дополнительно надергать идей из завозной ахинеи, да так, чтобы у того голова не отсохла... Да еще когда-нибудь от Бабурина придется откупаться, как от Гинденбурга... Сложности непреодолимые!

На самом деле Лимонов ошибся. Второстепенное он принял за главное.

До «Майн кампф» основным идеологическим катехизисом НСДАП была партийная программа. И Геббельс был не глубокомысленным идеологом, а всего лишь пропагандистом и толкователем партийной программы. Да и «Майн кампф» — какая, к чертям, идеология?! — так, мысли вразброс, как выразился бы Абрам Терц. Подлинной идеологией, воплощенной в формах киноискусства, стал «Триумф воли» Лени Рифеншталь — шедевр идеологического и пропагандистского кино, лучший фильм о фашизме как для самих фашистов, так и для тех, кто хотел бы глубже понять, что это такое. (Лучшего «первоисточника» не породил ни один тоталитарный режим XX века.)

Его бессмысленно анализировать и оценивать по эпизодам. Метафора — весь фильм, весь фильм — одно действо (один аттракцион). Зрелище, заснятое и смонтированное Рифеншталь, противопоказано интеллектуалу, оно предназначено Толпе, жаждущей Силы и Порядка, Толпе, с нетерпением ожидающей явления народу Вождя Нации.

...«Длинноты»? Но именно на них, на томительном, но желанном ожидании, на подробной и тщательно проработанной процедуре «встречи», на долгом триумфальном «проезде» вождя по древнему городу и, наконец, на тягучих, нескончаемых речах нацистских лидеров, именно на этих ритуальных элементах строится эстетика и фильма, и самой фашистской диктатуры.

...Александр Петрович Баркашов, полагаю, никогда не видел шедевра Лени Рифеншталь. Но если Баркашов, как пророчат ему некоторые наблюдатели, все же станет харизматическим лидером русской нации и придет к власти, каждый эпизод, каждый кадр этого фильма будет повторен в условиях российской действительности. Боюсь, лимоновская затея тогда провалится. Баркашов нужен ему, а не он Баркашову. Пока все идет к тому, что Александр Петрович справится со своей задачей самостоятельно. Ибо русский фашизм вынужден повторить все тот же немецкий вариант и при наличии столь высоких эстетических образцов, самозваные эстеты будут ему только мешать.

Но нет! Русский националист все же патриот... И потому... я в невинных грезах вижу будущий фильм под названием «Русский триумф»:

«Древний Владимир... улицы залиты солнцем... На улицах ликующие толпы... Успенский и Дмитровский соборы... Летит «Миг»... летит... летит... Посадка... Вождь... Девушки в кокошниках... Хлебсоль... знамена с «русской свастикой»... хоругви... Золотые ворота... в обитой пурпурным бархатом открытой пролетке — Вождь... Ликование... цветы... ликование... Шеренги боевиков... Молебен... Речи, речи, речи.

К о н е ц»

Не знаю, удалось ли мне то, что я хотел: дать хотя бы фрагментарный «прогноз погоды на сегодня и завтра» русского национал-патриотизма. Десятки фашистских партий, сосуществующих друг с другом, как пауки в банке, ефрейтор Баркашов, крутой рок Летова, Эдичка, поющий «Бандьеру Росса» Анпилов, черносотенец Александр Робертович Штильмарк, подмосковные языческие камлания Корчагина, благословения на борьбу с масонским заговором митрополита Иоанна — все это издалека представляется неким бесовским гала-концертом; если присмотреться чуть ближе — пародией на все виды фашизма XX века; при ближайшем же рассмотрении становится — нет, не страшно, а просто очень и очень тоскливо.

Тоскливое и одновременно — опасное для жизни представление.

---

[12] Егор Летов — король русского рока, кумир панков, певец кровавого насилия и всеобщего разрушения. В одной из песен без обиняков звучит: «Бей жидов!» Национал-патриотам импонирует не только идейно близкими текстовками, но и тем, что собирает на свои концерты тысячи юных поклонников. Последнее обстоятельство побудило Дугина во время одного из концертов Летова вылезти на эстраду «для разговора». Поговорить не удалось, так как его немедленно согнали с эстрады дружным скандированием: «На х..! На х..! На х..!».

Тирания прекрасного

Весной этого года московский Музей архитектуры им. Щусева развернул в залах Венского музея декоративно-прикладного искусства грандиозную выставку, которую ее организаторы назвали «Тирания прекрасного». Экспонатами выставки стали макеты выстроенных зданий и проекты неосуществленных, созданные советскими зодчими в эпоху расцвета большого стиля социалистического реализма. «Тирания прекрасного» послужила также поводом для дискуссии, в которой приняли участие искусствоведы, социологи, философы из России, Австрии, Германии, США. Материалы конференции — даже то немногое, что мы можем предложить вниманию читателя, — выходя за рамки чисто архитектурных проблем, ставят вопрос о необходимости отказа от стереотипов анализа так называемого официозного искусства и позволяют рассмотреть разные эстетические и социокультурные аспекты взаимодействия стиля и времени, формы и идеологии в условиях тоталитарного режима. Для нас это тем более интересно, что сегодняшний отечественный кинематограф — в поисках реальности, Истории — все чаще оборачивается назад, воссоздавая во всем его великолепии (вспомним «Прорву» или «Утомленные солнцем») демонстративно определенный, законченный, предельно проявленный предметный мир советской утопии, городскую среду, которую Борис Гройс, автор одной из публикуемых нами статей, назвал «отстроенной идеологией».

Материалы конференции мы перепечатываем из каталога Венской выставки, любезно предоставленного нам директором Музея архитектуры им. Щусева В. Ревзиным.

Отдел зарубежного кино

В. Говорков. Во имя коммунизма. Фрагменты плаката (1951)

Борис Гройс

Отстроенная идеология

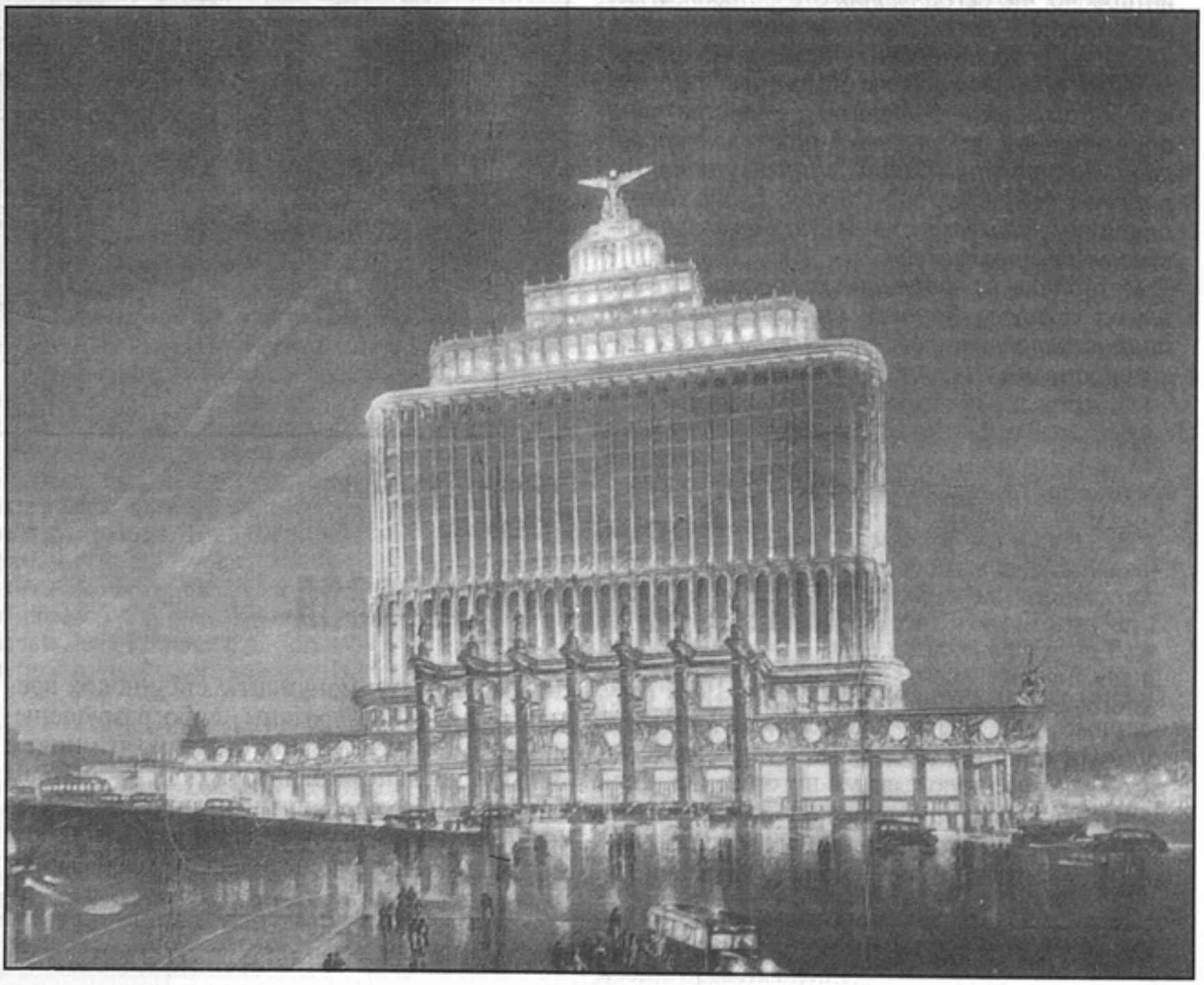
После саморазрушения СССР в 1991 году впервые появилась возможность оценить культуру сталинской эпохи как самостоятельную, завершенную главу в истории искусства. Несмотря на то что вскоре после смерти Сталина всякое упоминание его имени в положительном контексте попало под официальный запрет, монументы сталинских времен были либо спрятаны, либо разрушены, либо изменены до такой степени, что ничем больше не напоминали о вожде, — основы официального восприятия культуры остались незыблемыми. Во главу угла, как и прежде, был положен социалистический реализм, ос-

Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit. © Prestel. München—New-York.

новные принципы которого были сформулированы в сталинскую эпоху.

Социалистический реализм никак нельзя признать формально определенным эстетическим стилем наряду со многими творческими направлениями XX столетия. На протяжении многих лет — от смерти Сталина до краха Советского Союза — почти все официально признанные художники пытались как-то развить метод социалистического реализма, расширить границы, установленные цензурой. Властям было ясно: официозное, следующее в фарватере «генеральной линии» искусство находит государственный, но не общественный отклик; однако и неофициальное искусство отвергается большинством как иррелевантное обществу. Советское искусство в целом имело перед глазами только цензуру: как источник своих сюжетов, как свою единственную публику и как своего врага. То, что не служило этой своеобразной фронде, вряд ли могло привлечь общественное внимание.

Настойчивое и осознанное стирание границ социалистического реализма, ценившееся в Советском Союзе как прогрессивное и либеральное, осложняет задачу историку, стремящемуся эти границы определить и исследовать. При этом следует иметь в виду, что мышление цензуры было в большей мере идеологическим, чем эстетическим: в СССР существовало негласное джентльменское соглашение — обе стороны, и художник, и цензор, смотрели на чисто эстетические проблемы сквозь пальцы, увлекаясь идеологическими вопросами. Тем больше нуждается сегодня искусство соцреализма в эстетической оценке. При этом следует, помимо прочего, обратить внимание на одно различие, существенное для находившихся внутри советской культурной жизни, но не замечавшееся внешними наблюдателями: различие между теми, кто и идеологически, и эстетически отстаивал соцреализм, и теми, кто стремился, используя постоянные ссылки на принципы социалистического реализма, просто-напросто легализовать собственное представление о творчестве. (Как правило, эти последние, будучи отступниками и приспособленцами, признаны и оценены в эпоху сегодняшней российской открытости.)



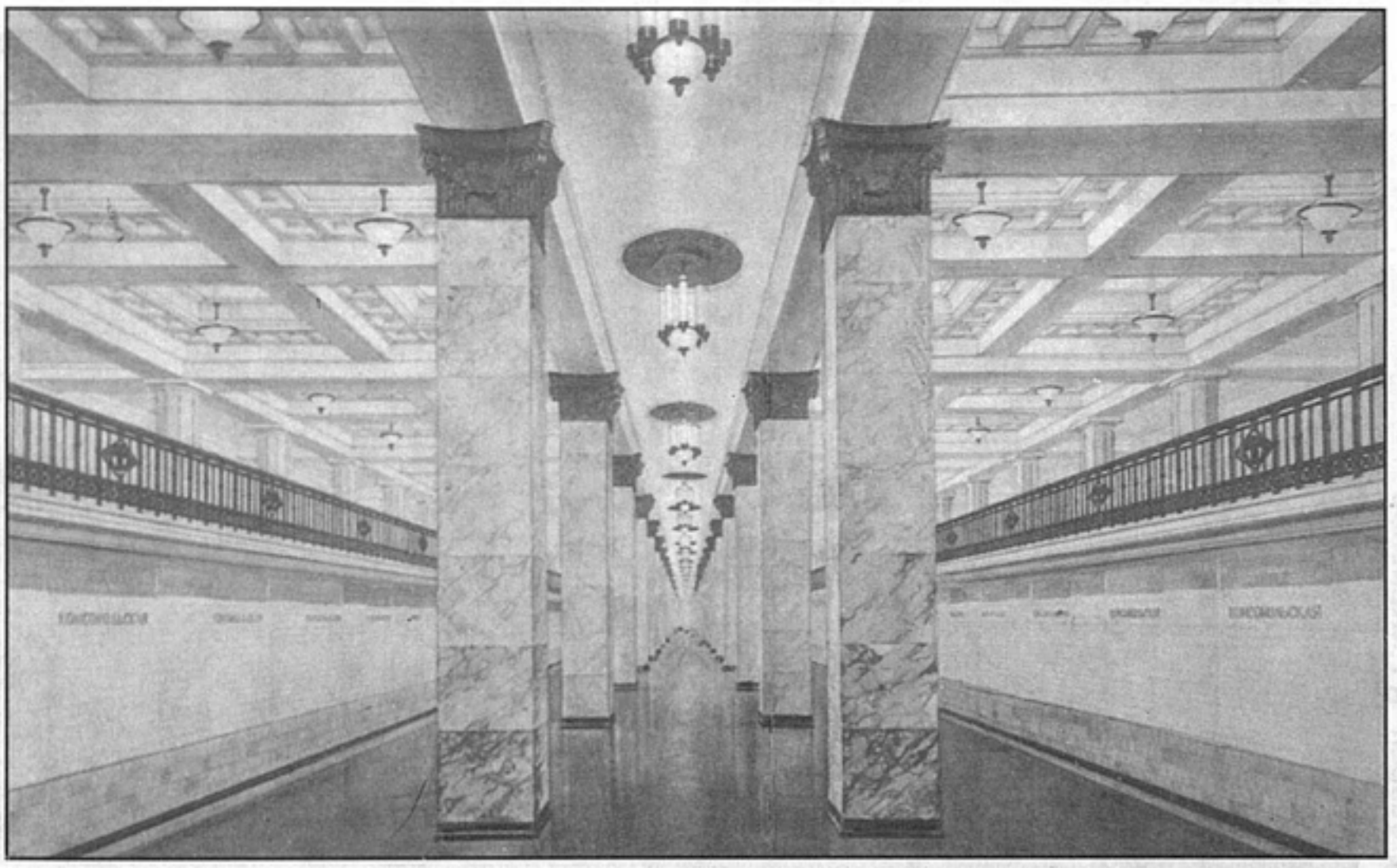
Д. Чечулин, К. Каурков. Аэрофлот, административное здание. Неосуществленный проект (1934)

Для изучения искусства соцреализма было бы интересно и важно в первую очередь представить «железное ядро» соцреализма. Это ядро сформировалось в сталинские времена, поэтому и исследование должно в основном ограничиться сталинской эпохой. Причем рассматривать следует не вообще искусство сталинского времени, то есть все то, что было тогда создано (включая досталинские течения в искусстве, приспособленные к новым обстоятельствам), а только то искусство, которое осознанно воплотило в себе черты своего времени. Это искусство не следует судить по чуждым его духу критериям современности, оригинальности и аутентичности. Оно должно восприниматься и оцениваться по своим собственным критериям. При попытке такой оценки исследователь сталкивается с новыми, еще более серьезными трудностями.

Четко сформулированные и официально санкционированные принципы соцреализма звучали слишком общо и потому в определенном смысле ничего конкретного не предписывали. Искусство социалистического реализма, согласно своей теории, должно было «отражать жизнь в ее революционном развитии», «быть национальным по форме и социалистическим по содержанию». Формально отсюда вытекали лишь требования политической лояльности, что оставляло место для эстетического плюрализма в творчестве. Практически же в середине 30-х годов в Советском Союзе сформировался специфический творческий стиль, отражавший все стороны тогдашней жизни в определенных эстетических формах. Чтобы понять правила творческого процесса того времени, надо меньше обращать внимание на официальные формулировки и больше — на обсуждение конкретных произведений искусства. Эта критика всегда носила назидательный, инструктивный характер. Из нее узнавали, что «пойдет», а что «не пойдет», что может быть принято и что следует воспринимать как жизненно опасное.

Самое впечатляющее в критических материалах сталинской прессы состоит в том, что они очень часто выливались в форму всесторонне уничижительной, тотальной критики. Критика набрасывалась на творцов с удивительной неприязнью и суровостью. Индивидуальные взгляды и концепции авторов — в нашем случае архитекторов — объявлялись заведомо ошибочными, если не опасными и вредными, все альтернативные пути перекрывались. При чтении этой «тотальной» критики не покидает чувство удивления — как вообще в условиях такой обструкции могло что-то проектироваться и строиться?

Архитектура сталинской эпохи ассоциируется, как правило, с подчеркиванием украшений и фасадов. В то же время архитектурная критика вела непрерывную борьбу против украшательства, противопоставляя этой



Д. Чечулин. Станция метро «Комсомольская» (1934 — 1935)

7 Зак. 683

тенденции функциональность, соответствие здания нуждам и потребностям человека. Социалистическая постройка должна была выглядеть монументально, но в то же время быть интимной и человечной. Некоторые аналитики приходят к выводу, что сформулированные критикой сталинской эпохи требования к архитекторам настолько парадоксальны, что совершенно не могли быть выполнены.

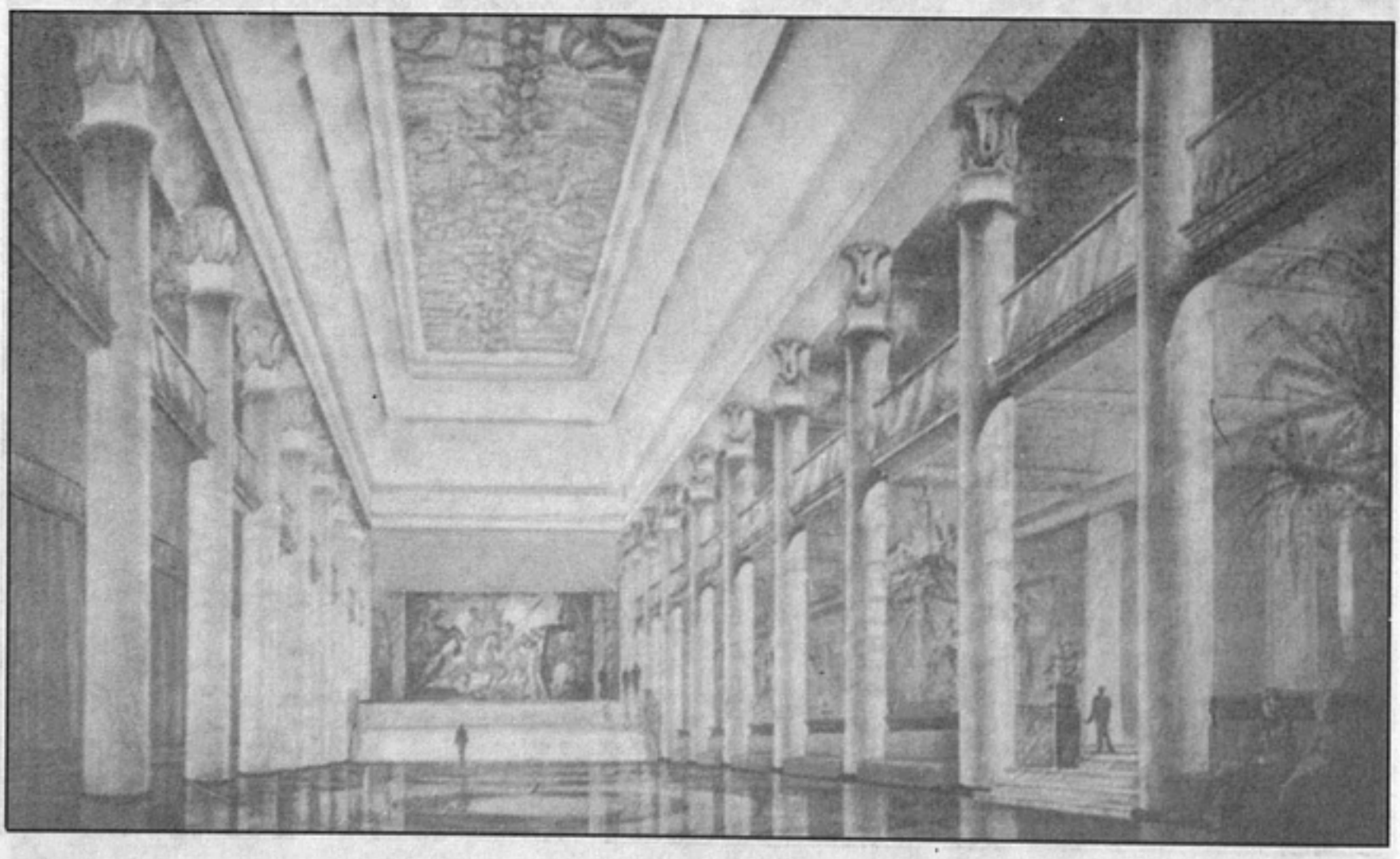
По мнению этих аналитиков, критика тех лет в действительности означала не что иное, как призывы к тотальному подчинению творчества вкусам партийного начальства. Не случайно многие другие — скажем, авторы журнала «Архитектура СССР» — превозносят как единственное неоспоримое достижение советской архитектуры московский метрополитен, да и то потому, что его постройку курировал сам Каганович.

При анализе идеологической и критической стратегии нельзя забывать, что она возникла в рамках всеохватывающей дискуссии об истмате и диамате, причем партийному руководству и здесь отводились ведущие позиции. Главнейшим принципом диамата, в его ленинско-сталинской редакции, был «закон единства и борьбы противоположностей». Согласно этому принципу, два противоречащих высказывания имеют определенный смысл: А и не-А не исключают друг друга, а находятся в некоей динамической взаимосвязи. Поэтому всякое внутренне противоречивое суждение «жизненно» и «достоверно».

Это учение — тайна сталинского тоталитаризма, который претендует на то, чтобы примирить все противоречия, какие только существуют. Сталинизм ничего не отбрасывает, он все впитывает и всему отводит свое место.

Совершенное здание должно быть прежде всего пригодным для жилья, прочным, удобным. Это значит, что архитектор не должен придерживаться какого-то эстетического, формального принципа, поскольку такой «абстрактный» принцип, по определению, должен восприниматься как недиалектический, односторонний, «мертвый». Стремление к стилистическому своеобразию может возникнуть лишь в плюралистическом, «буржуазном» обществе, где каждый архитектор ориентируется на то, чтобы творить не так, как другие. Целое производно от суммы индивидуальных усилий, оно неопределенно: каждое здание имеет определенный стиль, но архитектура в целом не принадлежит одному направлению, единому стилю.

Сталинский архитектор должен строить тотально, абсолютно, неотличимо и неопределенно. Каждое здание внутренне противоречиво и неопределенно — целое охвачено единством стиля, не способного к развитию. Первыми эту стратегию прочувствовали партийные вожди. В связи с этим интересно, как Николай Булганин, столь же близкий к Сталину, как и Каганович, определил понятие «архитектурный ансамбль» в своей речи на Первом съезде архитекторов в 1937 году. Сначала Булганин отверг все попытки опре-



А.Душкин, В.Белявский, Н.Князев. Большой академический кинотеатр Союза ССР. Фойе. Неосуществленный проект (1936)

делить ансамбль формально-эстетически. Затем выступил против предложения понимать «ансамбль» в том смысле, что надо доверять застройку целых кварталов одному архитектору: это приведет, заметил Булганин, к однообразию, а не к возникновению хороших ансамблей. После этого Булганин дал собственное определение архитектурного ансамбля, в котором главным было отношение архитектора к проектированию, высококачественный выбор проекта и высококачественное строительство.

Такое определение на первый взгляд кажется — как и большинство идеологически обусловленных формулировок сталинского времени — бессодержательным и ничего не говорящим. Ключевое слово здесь — слово «высококачественный», имеющее принципиально иное значение, чем слово «качественный». «Качественным» называют «просто хорошее» по сравнению с другими произведение. «Высококачественное» творение понимается как нечто наилучшее, несравненное, тотальное и абсолютное. Вот такие здания и образуют «ансамбль». Такими постройками должна была покрыться вся Москва, а в перспективе и вся страна. Из этого исходила и стратегия искусствоведческой критики того времени, которая требовала от каждого архитектора, чтобы его здания были «высококачественными», то есть представляющими Тотальное: каждый дом должен быть высокоиндивидуальным, но не индивидуалистическим; испытывать влияние классики, но не подражать ей; монументальным, но подчиненным бытовым нуждам; декоративным, но скромным, и так далее.

О таком здании можно сказать: «это наше социалистическое здание», поскольку социализм в сталинскую эпоху представлялся единством противоречий, ранее раздиравших общество. Разумеется, каждый архитектор, как и каждый критик, знал, что ни одно здание не может в полной мере соответствовать грандиозности этого замысла. Лишь один Сталин мог мыслить тотально, и лишь один советский социализм мог это Тотальное охватывать. А отдельное здание и даже целый архитектурный ансамбль могли быть не более чем приближением к подлинному Единству противоречий. Сталинская эпоха воспринималась как эсхатологическая эра после конца истории (имелась в виду история классовой борьбы), способная воскрешать стили и эстетические системы. Потому сталинская архитектура и претендовала на то, чтобы каждому исторически существовавшему стилю подобрать свое место. Это была отстроенная идеология: эстетически сходные здания, где все, предшествовавшее сталинской эпохе, должно было либо найти себе место, либо погибнуть.

Перевод с немецкого С. Цыркуна

К.Алабян, В.Симбирцев. Театр Красной Армии (1934 — 1940)

Андрей Иконников

Архитектура и утопия

Утопия, провозгласившая целью коммунизм — новую интерпретацию вечной мечты человечества о «золотых временах» и царстве равенства, — это та константа, по которой отмерялся процесс развития советской архитектуры.

Со времен Платона, описавшего идеальное государство, поместив его в легендарной Атлантиде, до наших дней утопия основана на идее рационального, всепроникающего порядка, служащего всеобщему благу; его эффективность гарантирована подавлением индивидуального, личного. Этот отказ от индивидуализма укрепляется еще и оттого, что приверженцы коммунистической утопии в своем стремлении к чистоте идеала — а эта цель также постоянно декларировалась — подчинили свое сознание бескомпромиссной конфронтации полярных суждений, строгой логике бинарных противостояний (Добро и Зло, Свет и Тьма, Белое и Черное — или Красное и Белое в советской мифологии), характеризующих утопическую мысль с ее категорическими императивами. Это утопическое сознание послужило питательной почвой для тоталитаризма и тоталитарной идеологии.

Февральская и Октябрьская революции основательно разрушили традиционный уклад российской жизни. «Форма небытия», воплощенная Малевичем в «Черном квадрате» (1913 г.), оказалась пророческой. Возникла идеальная ситуация, чтобы воплотить утопию в целом и построить новую жизнь без всяких компромиссов с наследием прошлого. Авангард предложил свою модель, основанную на идее абсолютной формы суверенного реализма, который подчинялся бы только своим собственным законам. Эта модель соответствовала намерениям социалистической утопии в редакции «военного коммунизма» с его всеобщей уравниловкой. Конструктивисты метали в традиционное искусство яростные обвинения. Они были захвачены иде-

---

Печатается с сокращениями.

А.Душкин. Станция метро «Маяковская» (1938)

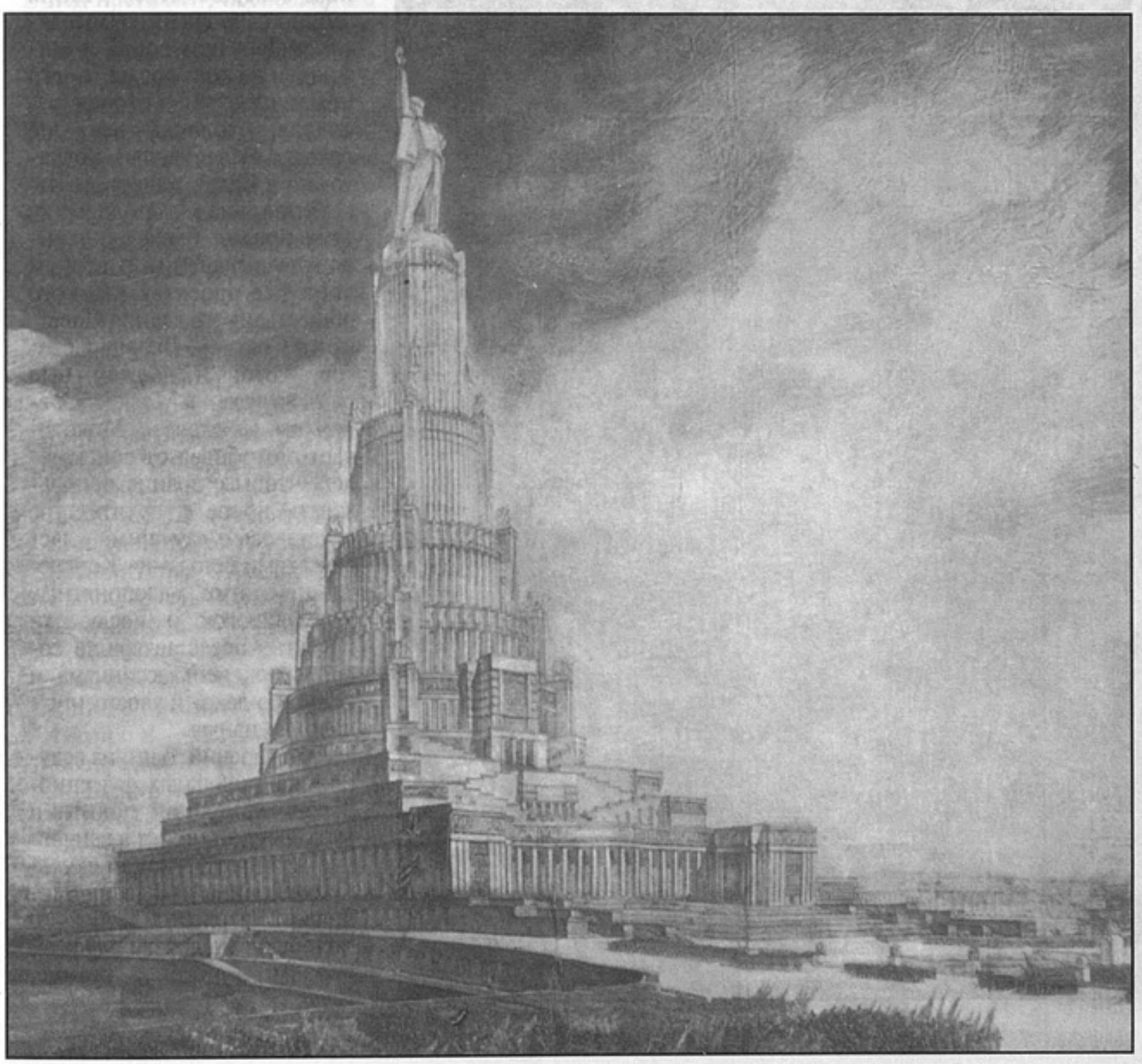
ей «строительства жизни» и подчинения действительности рационально организованной творческой воле. Предполагаемое совершенство утопического идеала исключало возможность компромисса с прежним и одновременно освобождало от долга бережно хранить культурное наследие прошлого. Оно не допускало и развития — ведь будь совершенство достигнуто, течение времени должно застыть. При этом развитие достигало стилистического тупика внешней геометрии, а форма расценивалась как созданная на все случаи жизни.

Между тем страна быстро изменялась. В конце двадцатых годов набирала высокие темпы индустриализация. Уровень жизни в городах заметно вырос.

Менялась городская социокультурная среда. Города окрестьянивались. Новые горожане в первом поколении органически не входили в традиционную городскую культуру. К тому же образованные слои, создававшие эту культуру, были выбиты из своей привычной среды революцией и гражданской войной. Вдобавок они были ослаблены широкой кампанией пролетаризации, разбавления их скоровыпеченной «красной» интеллигенцией. Это привело к разрушению традиционных культурных ценностей и города, и деревни, к произрастанию новой маргинальной культуры — незрелой, эклектической культуры «предместья». Этой «третьей культуре» порывы авангардистов были полностью чужды; стали оглядываться назад в поисках авторитетов. Дворцы из символа враждебных социальных сил превратились в символы побед и достижений. У наследия прошлого заимствовались даже знаки принадлежавшего ему языка, среди них такие атрибуты дворцового искусства, как монументализм и симметрия.

Культурный авангард, уже изначально не понятный властям, вдруг оказался в безвоздушном пространстве. Частного меценатства больше не существовало. Не сумев повернуть на стезю массовой культуры, авангард не мог послужить и пропагандистским целям.

Партия и правительство совершенствовали свою тактику достижения утопических целей. Чтобы приобщить к этому делу искусство, было сформулировано основополагающее понятие «социалистический реализм» — он был предписан партийным руководством как базис для всех



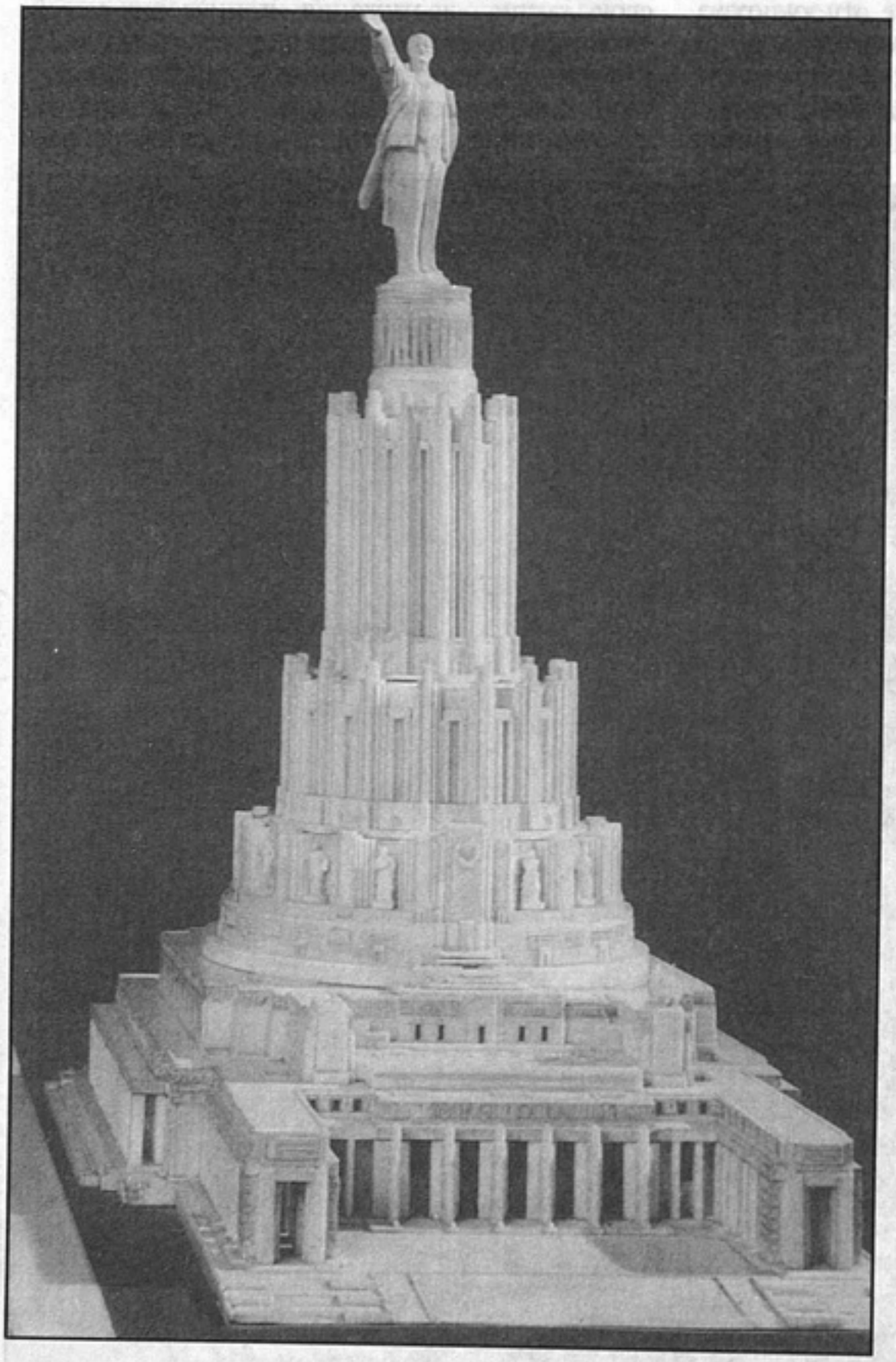
Б.Иофан, В.Щуко, В.Гельфрейх. Дворец Советов. Неосуществленный проект (1942)

видов искусства, включая архитектуру. В уставе Союза архитекторов была сделана попытка приспособить этот термин к профессиональным особенностям архитектуры: он превратился в постулат общественной целесообразности и необходимой связи функциональной и конструктивной задач с творческим и идейным содержанием — так же как с правдивостью формы.

С этого момента период авангардной архитектуры подошел к концу.

Что составляло новую версию социалистической утопии? Аскетические идеалы всеобщего равенства больше не вызывали массового энтузиазма. «Светлое будущее» воспринималось теперь как всеобщее царство не только равенства и справедливости, но и благосостояния. Его наступление обещали сверхъестественные планы, раздвигающие границы возможного. Пропаганда преувеличивала действительные и мнимые достижения; пропаганда объявляла мыслимые и немыслимые планы быстроисполнимыми.

Визуальная культура авангарда 20-х годов была антивербальна. Картины Малевича и Татлина не имели словесного эквивалента. Официальная идеология 30-х годов была направлена на то, чтобы построить иерархическую систему творческой деятельности, основанную на верховенстве Слова. Венчали эту пирамиду литература и киноискусство. Архитектура должна была подбирать символические и знаковые соответствия великим словам. Они сохраняли вневременную сущность социалистической утопии, которая всегда принадлежала утопическому идеалу. Материалом же для этих конструкций служили уже не авангардистские абстракции, их заменил «классический» базис. Черты «золотого века» из классического прошлого были перенесены в представления о будущем, которые, как это было свойственно утопии, должны были застыть в неподвижном совершенстве. Утопия заодно с прочими вымыслами мифов присвоила и мифологическое время с его цикличностью, которая означала: «золотой век» не только существовал когда-то, но и будет существовать. Официальная поддержка этих правил была декларирована в решении о втором конкурсе проектов главного общественного здания Советского Союза — Дворца Советов, который должен был быть возведен в Москве. Совнарком во главе с Молотовым потребовал от соискателей, чтобы старание использовать новое в архитектуре сочеталось с «лучшими классическими методами». Конкретизации этих малопонятных формулировок и послужили проекты, представлявшие собой смесь неоклассицизма и стиля «ар-деко» и удостоенные высоких наград.



Б.Иофан, А.Баранский. Дворец Советов. Неосуществленный проект (1942 — 1943)

Луначарский, один из ведущих официальных функционеров культурной политики того времени, видел в венчавшей здание громадной скульптуре Ленина выражение социалистического тезиса о приоритете человека над всем прочим. Ближе к истине,

впрочем, другое толкование этой метафоры: здание воплощает пирамиду тоталитарного порядка, а его иерархическую вершину венчает фигура вождя, имеющая некое сверхчеловеческое значение. Дворец одновременно является кульминацией, центром другой многоступенчатой иерархической системы, расположенной по горизонтали: Москва, с ее разбегающимися по всем радиальным направлениям окружностями, представляет собой главный город и центр России и Советского Союза, который, в свою очередь, служит центром «прогрессивного» мира.

Символика Дворца Советов находится в смысловой взаимосвязи с разработанным Владимиром Семеновым Генеральным планом реконструкции Москвы (1935 г.). В структуре этого плана утопия сама определила себе цену. Она могла признавать традицию и основываться на ней, но конкретные носители и памятники традиции для утопии были неважны и безразличны в сравнении с Совершенством.

Концентрический план исторической Москвы был ценен постольку, поскольку его структура соответствовала утопической модели. Но утопия хотела видеть Москву метрополией мирового ранга. А в плоскости маргинальной культуры это воспринималось как связанное с гигантоманией и магией колоссов. Отсюда и идея Дворца Советов как крупнейшего здания мира, и ширина планируемых радиальных магистралей и эспланад, лучами разбегающихся от дворца.

Тенденция к мифологизации охватила и жилую застройку. Но особый статус мифологизированной жизни 30-х годов принадлежал станциям Московского метрополитена. Они отражали пафос «реальности оживших мечтаний».

Послевоенный период запомнился не только нуждой и лишениями, но и большой тягой к восстановлению. Возвращавшиеся вместе с победоносной армией из Европы люди видели другую жизнь. Критические настроения проникали во все слои общества, особенно в образованные круги. Укрепившаяся в годы войны административно-командная система усилила давление и запустила в ход механизм защиты. В 1946—1949 гг. на интеллигенцию обрушился ряд ударов, развернулась кампания «борьбы с космополитизмом». Результатом явилась культурная самоизоляция Советского Союза, продолжавшаяся до середины 50-х годов. Теперь сторонники историзма ориентировались не вообще на классику, а на *«нашу* классику».

В сфере градостроительства пошли по пути создания концепции города как организованного единства. К этому привела квазиутопия — гипертрофированная идея восприятия города как архитектурного ансамбля, как произведения искусства.

Идея городов-ансамблей вдохновила на строительство восьми высотных зданий в московском Центре. В отличие от фантастических городов, представленных в генеральных планах

Д. Чечулин. Административное здание в Зарядье. Неосуществленный проект (1947 — 1949)

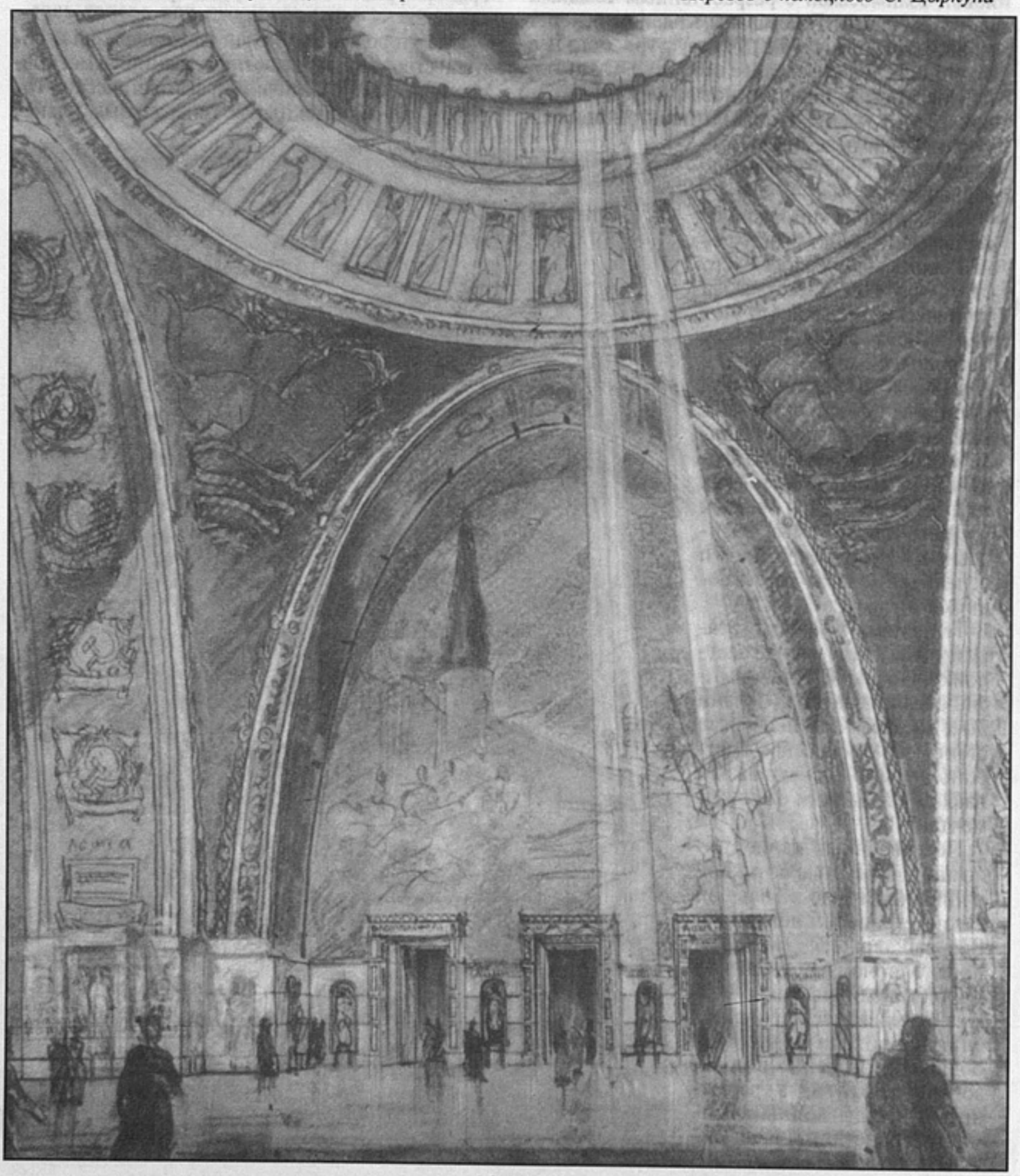
других городов СССР, идея высотных зданий Москвы была почти полностью реализована. Еще одной реализованной квазиутопией стал комплекс Сельскохозяйственной выставки в Москве (построен в 1939 — 1940 гг., существенно перестроен в 1950 — 1954 гг.).

«Воплощенная мечта» поселилась в столице СССР.

Самой же утопии был вынесен смертный приговор.

Утопия мертва. Но — да здравствует утопия! Хрущев, изгнавший рецидивы сталинской эры, не смог победить их в себе самом. Его убеждение, что «вождь знает лучше», было перенесено на архитектуру. Оно привело к лавине мероприятий, направленных на уничтожение архитектуры как средства мифотворчества и подчинение ее индустриальной технологии. Доведенная до абсурда стандартизация не столько преследовала рациональные цели, сколько служила реализации собственной хрущевской утопии «коммунизма к 1980 году». Эта модель вела к строгому равенству и антииндивидуализму, как при «военном коммунизме» в ранние 20-е. «Нулевая форма» была воскрешена. Круг утопического эксперимента замкнулся.

Перевод с немецкого С. Цыркуна



Б.Иофан, В.Гельфрейх, М.Адрианов и др.
Дворец Советов. Приемная правительства. Неосуществленный проект (1948)

Александр Мацкин

Почему генералиссимус не хотел ссориться с фюрером

Война застала меня в Ессентуках. Я немедленно прервал лечебный курс и вернулся в Москву. Билет был у меня на руках, только число стояло другое — на неделю позже. Военный комендант в Минеральных Водах без колебаний изменил дату, и я попал в скорый поезд в первый вечер войны. Международный вагон был переполнен раза в три выше нормы. В узких купе — шесть человек. Сплошь военные — командиры высоких рангов. Всего несколько штатских. Спали мы сидя, мало и тревожно. Как только рассвело, кинулись к окнам. Картина открылась скорбная. На станциях и полустанках, на запасных путях стояли длинные составы с только что призванными в армию. Толпа уезжающих и толпа провожающих. Много детей, много слез. Чувство потрясения и твоей причастности к двинувшейся в путь России и ее внезапной беде.

Около Ростова на фоне степных просторов резко выделялись обширные забетонированные водоемы, сооруженные для каких-то технических целей. Пожилой военный — по-теперешнему полковник — поделился своими впечатлениями: «Какой ориентир для авиации противника». И тут неизвестно откуда взявшийся бригадный комиссар громко закричал: «Как вы смеете говорить такой вздор? Немецкая авиация в глубине России?! Вы паникер, пораженец, перепуганный интеллигент!» (Полковник был в очках.) На крик сразу собралось несколько человек, готовых поверить, что перед ними опасный смутьян. Полковник растерялся, попытался объяснить, что его замечание совершенно невинное, но никто не хотел его слушать. Неизвестно, как бы дальше развернулись события, если бы солидный военный с тремя ромбами в петлице не одернул бдительного комиссара. «Чего вы пристали к нашему заслуженному профессору? Оставьте его в покое», — и назвал академию, где полковник читал курс. Страсти сразу улеглись, и наступило неловкое молчание.

Человеческая память капризна. Никогда не знаешь, что войдет в твое сознание и что быстро исчезнет. Моя память никогда не отличалась осо-

Фрагменты из книги «По следам века».

Кадр из фильма «Убийца выходит на дорогу». Гиблер — М.Астангов

Гиблер — М.Астангов. Рисунки Кукрыниксов

бой отзывчивостью. Я, например, хорошо знал Бориса Пильняка, и мы подолгу беседовали, встречаясь на Тверском бульваре. Я благодарен судьбе, что она как-то раз свела меня с великим художником Нестеровым. Но я не взял бы на себя смелость писать об этих встречах. Как бы ни старался, не смог бы сказать о них ничего своего и нового. А неприятная история в вагоне осталась в памяти со всеми подробностями. Что же меня в ней затронуло? Комиссар, как символ глупости и чванства, воспитанный в духе политического сыска? Нет, так далеко моя мысль тогда не продвинулась. Я чувствовал беззащитность человека в кругу возбужденных и настороженных людей, неспособных к логическому мышлению.

Самое примечательное: случай в поезде произошел в начале лета, а поздней осенью того же 1941 года немцы заняли Ростов (правда, тогда ненадолго). Я, служивший в ту пору на Южном фронте, побывал в этих местах. Теперь я часто думаю о том, как не готовы мы были психологически и просто человечески к этой тотальной разрушительной войне.

В Москве я не увидел особых перемен. Разве что в уличной толпе мелькали люди с противогазами, которые так и не понадобились до конца войны. В магазинах запасливые москвичи скупали соль, спички, мыло. В военкомате мне сказали, что позовут, когда надо будет, — не торопитесь, все еще впереди. В критические минуты жизни я всегда искал общения и пошел к моему надежному другу Марку Савельевичу Гельфанду. Это был человек совершенно незаурядный, но по воле судьбы не оставивший заметного следа в литературе. В девятитомной литературной энциклопедии его имя упоминается трижды, и всякий раз в связи с участием в «Литературном фронте» — группе насквозь политизированных писателей, образовавших на рубеже 20 — 30-х годов левую оппозицию РАППу, «якобинцев», не знающих пощады, отвергающих поэзию вымысла ради реальности текущего дня. Конечно, его статьи были испорчены своим временем — размашистые, трибунальские, — но покушения на мировую классику или, скажем, на лирику Блока я в них не заметил. Позже мне стало казаться, что эти полемические статьи Гельфанд писал наперекор РАППу, который задавал тогда тон в литературе и держал ее в кулаке, писал с мальчишеской легкостью и озорством — и серьезно, и как бы играя.

Революцию он встретил семнадцатилетним юношей и был предан ей фанатически. Таких молодых людей из интеллигентных семей было тогда немало. Они считали, что им выпал счастливый жребий превратить потрясенную и разоренную Россию, а вслед за ней и Европу в земной рай, в цветущий сад. Счет времени у них был особый: день за год; нетерпение — едва ли не главная их черта. И разве не такая же лихорадка владела Мейерхольдом, в самом начале 20-х годов говорившим своим актерам, что вскоре им предстоит поехать на гастроли в ревлюционный Берлин, а в следующем сезоне их ждут Париж и Лондон? Утопия, от которой кружилась голова. Но от слепящих иллюзий заманчивого космизма вскоре пришлось отказаться. Романтика мировых потрясений увяла, и революционные мальчики стали исчезать, а те, кому повезло, попали в лагеря. Для Марка Савельевича Испания стала рубежом. Мы, его оставшиеся в Москве товарищи, не знали вкуса свободы, а он волей судеб воевал с Франко. Это был хороший университет, и Гельфанд навсегда понял механизм ста-

линской диктатуры. Он перестал говорить о политике, спасая не себя, а нас. Тревога не отпускала его ни на один день. Иногда по отдельным репликам становилось ясно, в каком напряжении он живет. При всей своей экспансивности Гельфанд умел молчать. Задолго до Хрущева, до «оттепели», до XX съезда он знал о всесилии сталинской дубинки явно жандармского происхождения. У истории была своя логика: разгромив фашизм, мы заразились его ядом, его

Майор фон Клотц — М.Штраух (поиски грима, который придал бы лицу актера облик тупого самоуверенного пруссака). Рисунки Кукрыниксов

грязной идеологией. Так далеко мало кто видел. Гельфанд принадлежал к этим немногим. Я назову то душевное смятение, которое он испытывал, драмой раннего прозрения. Вскоре после Испании его вызвали в ЦК и отобрали партийный билет за связь с Михаилом Кольцовым, хотя он никогда с ним не дружил и относился к журналисту весьма критически. Это решение немедленно отразилось на гражданском статусе Гельфанда. Теперь он ходил по лезвию ножа.

Отлучение Гельфанда породило еще одну драму, может быть, самую горькую: драму загубленных возможностей, драму невостребованности. Природа щедро одарила его и незаурядным талантом критика-аналитика, и богатством слова, и феноменальной памятью; он всю жизнь учился и обладал знаниями столичного профессора дореволюционных времен. Если Марк Савельевич не болел, он работал, работал до изнурения. В середине сороковых годов ему позволили печататься, и он написал несколько статей и театральных рецензий, всегда по-своему независимых и остроумных. Но это все была мелочишка, лоскутки, эскизы по сравнению с тем, что он мог и должен был написать. Да, это был сильный талант, промелькнувший в 30 — 40-х годах, но так и не сказавший своего слова.

А тогда, в 1941 году, в день своего приезда в Москву я застал Гельфанда, с тревогой думающего, как распорядиться собой в сложившихся обстоятельствах: народное ополчение еще не формировалось (потом его туда не взяли по болезни). Именно в тот день Марк Савельевич предложил мне написать киносценарий о Гитлере. На Западе он слышал его речи, да и у нас была большая литература о фашизме. Я сразу согласился, не жалею об этом и теперь, несмотря на все превратности, которые нас ждали.

На следующий день мы сели за рукопись, но вскоре споткнулись. Надо было показать, как фарс напрямую соседствует с ужасом. Мы начали с молодости фюрера: старательный ефрейтор, неудавшийся художник, он был лишен тогда «наполеоновского комплекса» и не подозревал, какая участь его ждет. Такой «герой» в ту пору был бы незаметен в толпе. Ничто не предвещало незаурядного будущего этого заурядного немца. И все-таки следовало рассказать, каким образом рядовой обыватель Шикльгрубер стал разрушителем Европы, зловещей фигурой, столь омрачившей наш уходящий двадцатый век. Может быть, надо было обратить внимание на частности: всплески раздражения, необузданность, угрюмость и крайнюю необщительность. Вдумав-

Генерал-фельдмаршал Лоссендорф — В.Пудовкин.
Рисунок Кукрыниксов

шись во все это, можно понять, что почва для будущей карьеры была подготовлена.

Но главное, разумеется, состояло не в этом. При всем варварстве и малой просвещенности Гитлер, безусловно, обладал историческим чутьем и идеей мессианства, способной смутить умы послеверсальской Германии. Нет сомнения, что если бы его страна не была доведена до обнищания, если бы не было безработицы и инфляции, а также постоянно напоминающего о себе общего неблагополучия, то Германия не дошла бы до фашизма, а Гитлер не стал бы единоличным диктатором. К тому же он был блестящим тактиком и умело распорядился наследием Гинденбурга, собрав подходящих министров, нужных генералов, избрав религию антисемитизма, загнав оппозицию в тюрьмы и лагеря. Я был в Берлине в знаменитую «хрустальную ночь», когда громили магазины, и воочию убедился, как на Германию Шиллера и Томаса Манна обрушивается темная ночь нацистского всевластия.

После обсуждения будущего фильма мы решили, что комедия тут совершенно не годится. Я знал, что Гельфанд писал о юморе в «эстетике» Гегеля. Но и Гегель здесь был не к месту! Общечеловеческую трагедию надо было соединить с низменным балаганом. Маньяк, безумец и грязный выскочка прибрал к рукам шатающееся государство, превратив своих сограждан (за исключением подавляющего большинства интеллигентов, эмигрировавших кто куда) в рабов и преступников.

Тот, кому пришлось присутствовать на допросах военнопленных в начале войны, знает, как вызывающе и надменно они держались — они попали в невод, судьба их предрешена, но «рейх» еще себя покажет. Это потом, когда Германия начала терпеть поражения, ее солдаты стали робкими, как овечки, и толпой во главе с генералами, понурив головы, шагали по московским улицам. А вначале они вели себя нагло — Гитлер хорошо вышколил свою армию и свой народ. Потом все рассыпалось. Но какой крови это стоило!

Позволю себе некоторое отступление. Через несколько месяцев, работая в газете Южного фронта «Во славу Родины», я написал в одной статье, что Гитлер превратил свой народ в преступников. Было это в центре Донбасса, теперь Донецке, тогда Сталино, где размещалась наша кочующая по всему югу газета. В обкоме ее читали. И редактора, и меня как автора туда позвали. Нас приняли в большом кабинете, где собралось человек пятнадцать. Надо сказать, что обстоятельства были чрезвычайные: на подступах к городу стояли немецкие и итальянские части. Заводы эвакуировались как могли; горели какие-то склады. Тем не менее диалог в кабинете начальства продолжался. Меня спросили: «Откуда вы взяли эту формулировку?» Я ответил, что это мое наблюдение. Они зло переспросили: «Какой у вас источник?» Я снова повторил про свое авторство. Они меня не поняли и сказали, что такие формулировки должны опираться на источники. На этом наша беседа прервалась, потому что стрельба раздавалась совсем близко и надо было спасаться. Дотошные обкомовцы смылись, и мы поспешили к своей «эмке». Я спросил у редактора: «Что, эти обкомовские люди — интернационалисты и обиделись за Германию или они замшелые чиновники, которые боятся самостоятельно мыслить?»

куда Гитлер держал экзамен и постыдно провалился — резкий удар по его самолюбию (не отсюда ли долго преследовавший его комплекс неполноценности?); 2) Связь Гитлера, после первой неудавшейся попытки захвата власти, с генералитетом, высоко оценившим его возможности. Сюда надо отнести и покровительство финансовых магнатов, разгадавших его амбиции; 3) Причастность Гитлера к мюнхенскому дну, к криминальным элементам. Верхи и низы в одной упряжке. Выбор сделан правильно, дальше все пойдет как по рельсам.

Работа с Гельфандом была легкой и увлекательной. Сперва мы шли рядом, потом он взял лидерство, и я ему охотно уступил. Сочинитель, выдумщик, изобретатель, он по каждому поводу предлагал много версий, их избыток требовал отбора. Мы с этим легко справлялись, поскольку Марк Савельевич обладал счастливым даром самоконтроля, отыскивая ту единственную правду, которая, быть может, вовсе и не требовалась для нашего жанра. Энциклопедически образованный, Гельфанд был прост и естествен, как и полагается русскому интеллигенту по самой его природе и воспитанию.

Мы работали быстро, но на ощупь, без профессиональной хватки. Начали по завету Станиславского — с обдумывания биографий будущих героев. Это было нетрудно, потому что многие из них были люди известные: вроде Геббельса и генерала Людендорфа. Прорываясь сквозь легенды и мифы, мы

Поиски внешнего облика Лоссендорфа. Рисунки Кукрыниксов

Мы писали сценарий с убеждением, что Гитлер опасен для своего народа, как чумная бацилла. Мы даже придумали такой термин: зона заражения или загрязнения. В юности у Гитлера намерения были мелкие — так, какие-нибудь пустяки, передергиванье в карты. С возрастом инфекция распространялась. Теперь пришла пора подделки векселей, пора анонимок и вымогательств. И всю эту грязную игру он ведет спокойно, не нарушая внешних приличий. Носитель зла, его воплощение, он пытается предстать добрым немцем. Но без улыбки: Гитлер на протяжении всего фильма никогда не улыбается. Это очень важная черта для понимания его характера. Скандалы, провокации, эксцессы — все это его сфера. Но показывать это надо без нажима: как для всякого гротеска, нужна дерзость и осторожность. Ведь мы предлагаем не плакат, а историческую картину. Свою задачу мы определили так: сатира, добытая знанием. При окончательной редакции нам пришлось пожертвовать юностью Гитлера, свести ее до минимума. Отказаться от найденного, от предыстории в интересах истории. Мы резали по-живому, но иного выхода не было. Этот последний вариант строился на трех темах: 1) Венская Академия художеств,

вывели их во весь рост. Принцип был такой: найти какую-нибудь характерную черту — подозрительность, честолюбие — и развить эту черту как преобладающую. Трудней было с выдуманными персонажами. Здесь тоже выручила характерность, особенность внешнего портрета. Например, тупой служака майор говорит глухим басом, выплевывая слова. Что-то от карикатуры, монстра. Или сутенер, который так вошел в роль, что чувствует себя важной персоной и держит в страхе своих подруг. Или пожилая расфуфыренная дама из высшего света, молодящаяся, не скрывающая интереса к молодым людям... Подобных фигурантов для исполнителей вторых и третьих ролей набралось много, и мы стали их вымарывать, чтобы не превратить фильм в кунсткамеру. Делали мы это, не жалея своего труда, помня, что искусство не любит расточительства и что есть классическая для всех жанров традиция — краткость, лаконизм.

Мюнхенцы. Рисунки Кукрыниксов

Гельфанд не терялся в самых запутанных ситуациях, извлекая суть даже из недомолвок и неопределенностей. Он непременно находил для каждого эпизода его господствующую тему, если можно так сказать, — формулу обобщения. Для венской сцены, где в лоб сталкивались артистизм и хамство, он предложил контраст вещей-символов: поющая скрипка и сапог штурмовика никак не монтируются, но это невыдуманная реальность. Для мюнхенской сцены, где вырывались наружу низменные, животные инстинкты на фоне крупной и мелкой уголовщины, он придумал выразительную метафору: пожар в борделе.

Но особенно наше внимание привлекла партитура роли Гитлера. Зло, причиненное им разоренной Европе, не поддается человеческому измерению. Это не предмет для искусства, это — патология. Можно ли писать роман о ростовском насильнике и убийце, погубившем более пятидесяти женщин и детей? Что вы о нем скажете? Роман ужасов для коммерческого сбыта. В искусстве есть барьеры, которые нельзя одолеть или обойти. И парадокс: мы понимали, что роль Гитлера нельзя шаржировать, нельзя жать на все педали. В данном случае и актер должен был проявить величайшее самообладание. Сатира возникает из спокойствия даже в жесте. Можно назвать этот прием эффектом контраста.

И еще одно замечание: Гитлер и гитлеризм — понятия не совпадающие. Гитлеризм — это энциклопедия насилия, куда вошел и опыт самого Гитлера, и его предшественников начиная с Фридриха Барбароссы. Это итог, урок, рывок и наставление для будущего. Гитлер ушел и остался черной страницей в истории, а гитлеризм, разгромленный в войне, надолго умолкнувший, вновь возродился в самых разных географических точках мира: и в процветающей Германии, где толпы «бритоголовых» выходят на улицы городов и преследуют инородцев и инаковерцев, поджигают дома, оскверняют кладбища; и во Франции, где идет «охота» на арабов; и в Ираке, где мусульманские фундаменталисты с оружием в руках борются за власть; и у нас, где «черносотенцы» ведут свою пропаганду под знаменем национал-патриотизма.

И вот конец — последние строки. Мы писали сценарий четыре недели: срок небывалый для моих трудных и неторопливых литературных занятий. Мы понесли рукопись на «Мосфильм» и вручили знакомому редактору. Через три дня раздался звонок: завтра вас ждет Эйзенштейн. Он встретил нас приветливо и ска-

зал, что такой фильм нужен, надо знать историю жизни нашего главного врага, и сделал несколько замечаний: мол, у вас сценарий — не только документы, но и вымысел, значит, надо изменить собственные имена, например, переставить несколько букв в фамилиях. Грим менять не следует. Ведь адрес сценария точно обозначен; но все это, разумеется, техника. Теперь главное: перечтите свой сценарий три раза и выкиньте все, что может по недоразумению придать фюреру значимости. Он не сверхчеловек и не убежденный ницшеанец. В нем нет ничего магического, дело просто в стечении обстоятельств. Он прочитал несколько темных по содержанию книг, где речь шла о народах, избранных самой историей для мирового господства. Из этой литературы людоедов он взял идею расовой иерархии и начал выступать сперва в небольших, а затем в массовых аудиториях. Голос его был услышан в кругу сторонников возрождения сильной Германии. Его популярность стала расти, и он стал всевластным фюрером, которого опасались даже генералы, возводившие его на пьедестал. Никакой тайны, никакой мистики, все по логике латиноамериканских путчей и государственных переворотов.

Так или почти так говорил в тот августовский день Эйзенштейн. И в заключение сказал, что взялся бы за этот фильм сам, если бы не «Грозный».

Гельфанд произвел впечатление на умеющего угадывать таланты Эйзенштейна. Мой соавтор был в полувоенной форме интербригадовца с редким тогда орденом Красной Звезды. Эйзенштейн попросил, чтобы он рассказал о себе. Гельфанд смутился и ответил, что был корреспондентом ТАСС в Испании. «Участвовали в боях?» — «Если случалось». Более подробно этот диалог не запомнился. Через несколько дней я уехал на Южный фронт.

Будни войны — если у нее бывают будни — втянули меня в свою колею. Я часто ездил в действующую армию, писал для газеты фельетоны в манере Эренбурга — по материалам седьмого отдела и разведки. Работа была трудная, каждодневная. Примерно через месяц, а может, через два я получил письмо от старого товарища из Алма-Аты; он был кинематографистом и сообщил мне, что в Казахстане собрался весь «Мосфильм» и что режиссером нашего фильма назначен Г.Рошаль, которому удалось привлечь к своей постановке не только сильных актеров, но и режиссеров — Эйзенштейна и Пудовкина. Сенсация! Им поручили большие роли, Астангов будет сниматься в роли Гитлера — удивительная удача! Письмо потрясло меня. Значит, где-то в глубине страны продолжается мирная жизнь, ставятся фильмы, актеры гримируются и разучивают роли. У нас же после долгих отступлений шла окопная, позиционная война. Больше о «Карьере» (теперь фильм назывался «Убийца выходит на дорогу») я ничего не слышал — до новогодней ночи.

Я встречал Новый, 1942 год в компании военных журналистов в большой деревне на пути между Ростовом и Таганрогом. Бушующая рядом война пока пощадила ее жителей. В доме родных одного из журналистов было просторно, стол заставлен всякими яствами. Места здесь богатые, и хозяева были щедры. В углу на стене висела радиотарелка — шла московская передача. Мы ждали сводок и новостей. Строго соблюдался обычный для новогоднего вечера ритуал. Ближе к полуночи выступил Фадеев и рассказал об участии писателей в войне, назвал многие фамилии; я запомнил Тихонова, Эренбурга и Вишневского. Потом слово получил председатель Комитета по кинематографии Большаков. Среди новинок, которые готовят киностудии, он назвал и наш фильм, помянув добрым словом и наши имена. Мои товарищи были приятно удивлены: для них это была неожиданность. Ко мне в редакции относились с уважением, и я шутя говорил, что заслужил признание своей сединой в 35 лет. Седых на войне было немного. Итак, мои

Мюнхенцы. Рисунки Кукрыниксов

акции возросли, и я решил поехать в Москву, тем более что причина была серьезная: я потерял связь с родными и надеялся ее восстановить.

Я пришел к заместителю начальника политуправления фронта Л.И.Брежневу, и тот сказал: «Езжайте, пожалуйста, езжайте!» Хочу покаяться: с первого взгляда подтянутый и красивый полковник Брежнев мне понравился. Он вел себя просто и естественно, внимательно прислушивался к словам собеседника. Командирская форма ему шла, хотя заметно было, что он не профессиональный военный. Жесткости, категоричности и командных нот в его голосе я не услышал. Узнав, что я один из авторов фильма о Гитлере, он пожелал познакомиться со мной поближе. У нас завязалась беседа, темы были разные. По привычке заядлого журналиста я задал ему вопрос: что в мирные времена его увлекало? Он немного подумал и сказал примерно так: приднепровская природа, спорт, охота, выездные лошади. Меня подмывало спросить: а женщины? Но чувство такта и субординация удержали от некорректного вопроса; впрочем, не было сомнений, что этому человеку присущи все земные страсти. Я возвращаюсь к этой случайной и мимолетной встрече потому, что мне не дает покоя загадка: как заурядный на вид офицер стал спустя много лет хозяином страны? Может быть, я ошибся и поспешил с выводами? Если вспомнить все последующее — вероятно, ошибся. Будь на моем месте Гельфанд с его трезвостью мыслей, он бы увидел, что моя правда — только полуправда. В самом деле: генеральные секретари не вдруг рождаются, почва готовится задолго, и потом появляются ростки. Мне хотелось найти у Брежнева человеческие черты — открытость, жизнелюбие. Я редко встречал такие свойства у важных армейских чинов. И, возвращаясь теперь к прошлому, должен признать, что впечатления мои были поверхностны: наша беседа была почти светская, и будь он только таким, не стал бы затем маршалом и лжеавтором «Малой земли». Было, значит, в нем и нечто другое. Он не притворялся, не играл: я увидел лишь частицу, а не законченный портрет. Где-то в глубине у этого полковника-сангвиника таились честолюбие и властолюбие. Эту истину я открыл поздно. В окружении Брежнева о его слабостях знали давно. И вторые лица, полувожди, в какой-то момент сообразили, что пока еще он податлив, послушен и удобен для первого лица — во всяком случае, в тот период его жизни. Но льстецы и лизоблюды, когда он поднялся на пьедестал, стали уверять, что он повыше Рузвельта, а кто такой Хрущев? — мужик и паяц. Леонид же Ильич — мудрый правитель. И он поверил.

Если бы мне в 1941 году сказали, что через двадцать три года он заменит Сталина, я бы счел это глупой мистификацией, и не потому, что был отравлен культом Сталина. Культ Сталина удручал и угнетал меня. Но Сталин и Брежнев представляли два мироздания, разную плоть и разную кровь, хотя оба — диктаторы на троне. Сталин сам — автор своей легенды, а Брежневу даже не пришлось стараться: ему его величие преподнесли...

Эксцентрики (образы старой Германии). Рисунок Кукрыниксов

В феврале 1942 года я приехал в Москву. Суровая, поистину арктическая первая военная зима сменилась ранней оттепелью. На крышах таял снег, и вода, преодолев все препятствия, лилась в нашу комнату на верхнем этаже. После тягостной ночи я понял, что надо искать прибежище. Жизнь моих товарищей, связанных с близким фронтом, как в хемингуэевском Мадриде, переместилась в столичные гостиницы. Я поехал в центр и на Тверской встретил двух старых знакомых — кинорежиссера Довженко и критика Гурвича, впоследствии «космополита № 1» или «№ 2». Члены комитета по Сталинским премиям, они приехали на очередную сессию, поселились в «Национале» в двухкомнатном номере и не раздумывая предложили мне свой кров. Я, разумеется, согласился. Через несколько дней я получил отдельный номер, и тут ко мне неожиданно приехала моя жена, Юлия Мирская. Ее вызвал в Москву Фадеев. Он собирал сотрудников для новой газеты «Литература и искусство» (гибрид «Литгазеты» и «Совискусства»).

В Москве была установлена военная норма распределения продуктов. В «Национале» сервис был на высоте, кормили нас с довоенной щедростью. Официанты приносили изысканные блюда в номер и дали понять, что готовы кор-

мить и наших гостей. Предложение было заманчивое, и слух о нем быстро распространился в нашем узком кругу. В обеденное время у нас собиралось по 8-9 человек. Хлопотно и неудобно, но нельзя было нарушать закона гостеприимства. Мелькали разные лица, кое-кого я запомнил: Евгений Петров, погибший летом того же 1942 года, Алексей Сурков, Юрий Жуков и другие. Но, правда, эти пиршества скоро кончились. Оказалось, по соседству с нами живут представители английской и польской военных миссий, и официанты кормят нас за их счет. Мораль была строгая: хотите привилегий — получайте ворованные бифштексы. Неприятный конфуз. Мы были смущены. Пришел Гельфанд и зло высмеял гурманов. Он все это время болел и никуда не уезжал из Москвы.

У меня было много хлопот: редакция журнала «Знамя» предложила стать их фронтовым корреспондентом. Для этого требовалась виза высоких инстанций, я ходил за бумажками. У меня и моего товарища по фронтовой газете А.Шарова была готова книжечка, вернее брошюра, о боях за Ростов. Ее издал Соцэгиз. Главную мою заботу, поход в Кинокомитет, я отодвигал со дня на день. Мучали предчувствия — бывает ведь такое. Но больше тянуть было нельзя, и я пошел к председателю Комитета. Начал с того, что, по просьбе писателя Бориса Горбатова, навел справку о судьбе его сценария; оказалось, с ним все в порядке. Тогда я спросил: «А наш фильм?» «Какой?» — вежливо спросил Большаков. «О Гитлере». Лицо управляющего советской кинематографией изменилось: он побледнел. «Я ничего не знаю об этом фильме, и не задавайте мне вопросов». Я откланялся и ушел. В «Национале» зашел к Довженко и в лицах передал ему этот разговор. Довженко взволнованно выслушал и произнес одну фразу: «Это *он*, ни у кого другого такой власти нет».

«*Он*» — подразумевался Сталин, в этом тоже не было сомнений.

Что побудило Сталина, если это был он, запретить фильм о Гитлере? Я терялся в догадках. Может быть, он считал унизительным такую форму борьбы с захватчиком? У фюрера самолеты и танки, у нас — кино. Конечно, такая неадекватность обидна, но ее не было. Вспомните только что разбитые немецкие дивизии под Москвой. И разве пропаганда, включающая кинематограф, — не оружие в современной войне? Так что первая версия оказалась надуманной и маловероятной. Возникла другая, чисто приватная: Сталин опасался, что фашистское командование пойдет на реванш и поставит фильм о нем, чего он явно не желал. Любая газетная карикатура, если попадалась ему на глаза, приводила его в ярость. А целая картина? Но эту версию тоже нельзя было брать всерьез. Всесильный диктатор был не расположен посвящать даже самых близких в свои слабости и публично их демонстрировать. Наконец, может быть, сатира фильма показалась ему слишком умерен-

Ректор Венской Академии художеств, прогрессивный ученый — С.Эйзенштейн. Рисунок Кукрыниксов

ной или, напротив, чересчур напористой? И в этот момент я постиг полную бессмысленность своих логических игр. Нелепость! Как можно судить и оценивать фильм, работа над которым была прервана, когда он был поставлен наполовину, а может, на треть, и не увидел свет? Отсюда следует, что Сталин запретил не фильм, представленный группой авторов, а его тему, его изначальную идею. Чем вызвана эта санкция? Ответить на этот вопрос я не могу и не смогу. И еще одна загадка: зачем понадобилось уничтожать все следы незавершенного фильма? В Алма-Ате смыли уже отснятую пленку, в Москве изъяли из печати наш сценарий. Что же такого мы натворили?

Запрещение фильма я не могу признать серьезной художественной потерей. Дело в том, что перед его запуском в производство, по настоянию консультантов, в наш вариант были внесены существенные поправки. Сатиру потеснили, и рядом со зловещими фигурами появились «инакомыслящие». Искусство строилось по принципу баланса, этого всегда требовала цензура. Уточню: то были не участники Сопротивления, просто честные и порядочные обыватели, которым чужда фашистская идеология. Таким образом, фильм раздвоился: сатира била наотмашь, а позитивный фон был блеклый. Законченные портреты — насильников, эскизные — затаившихся оппозиционеров. Опорой фильма являлся М.Ф.Астангов.

В 1949 году, когда бушевала антикосмополитическая кампания, К.М.Симонов, один из лидеров Союза писателей, слывший либералом, написал в «Правде» иезуитскую статью, чтобы навести порядок в неутихавшей стихии разоблачительства. Он посчитал нужным угодливо назвать еще не упомянутые имена злокозненных еретиков. В их числе были В.Б.Шкловский с его «гамбургским счетом», М.С.Гельфанд и автор этих строк. Шкловский отнесся к этому разбою спокойно, я — с деланным спокойствием, а Гельфанд был взволнован и не скрывал этого, он-то — исключенный из партии — был ведь самым уязвимым. Он убивался, что окончательно потерял профессию и надежду заниматься литературой.

Мой сосед по дому на Большой Калужской, 25 (на стене этого дома висит мемориальная доска) — М.Ф.Астангов, возмущенный статьей Симонова, пригласил нас отобедать. Обед был изысканный, жена Астангова по этой части не имела конкурентов. В дружеской обстановке мы попросили Астангова рассказать, как он играл Гитлера в нашем фильме. Он согласился; роль не была для него случайной. Воспоминания у Михаила Федоровича остались приятные, и он изложил схему недоигранной роли. Передаю этот рассказ по памяти.

У Гитлера, по мнению Астангова, запас слов был бедный, демагогия его тоже не отличалась разнообразием. Чем же он завораживал публику? Астангов упомянул прежде всего о простом техническом приеме его речей — модуляции голоса с резкими переходами от высоких нот к низким, близким к шепоту. Очень впечатляли гневные инвективы, которые Гитлер давал как бы курсивом. Паузы у него были редкие и всегда предваряли крик, всплеск чувств и состояние, похожее на истерию. В такие минуты он доходил до кликушества, и трудно было понять, ведет ли фюрер актерскую игру или бьется в падучей. И жесты, руки в движении — у них много позиций, и всегда проглядывает угроза, он нападает даже тогда, когда все с ним согласны. И все-таки Астангову чего-то не хватало. Роль казалась ему трудной, потому что в ней не было светотеней, сплошная черная краска, ни одного белого пятнышка. Для игры, считал Астангов, обязательно нужен контраст, столкновение разных качеств, здесь же — одно монотонное зло. И Астангов нашел выход. У деспота, захватившего пол-Европы, всесильного диктатора, есть червоточина, болевая точка, комплекс неполноценности еще с ранней юности. Он кричит, сравнивает себя с языческими богами, но внутри — сомнение и ощущение неустойчивости, которое не покинет его, даже когда он возьмет Париж и подойдет к окраинам Москвы. Было ли так на самом деле, не скажу, но готов поверить интуиции актера.

Гельфанд спросил у Астангова, были ли еще интересные актерские работы в фильме. Он ответил: «Я запомнил Пудовкина в роли генерал-фельдмаршала Людендорфа» (в фильме — Лоссендорфа). Было удивительно, откуда у коренного русского интеллигента, одного из первотворцов советской кинематографии, режиссера фильма «Мать» (1926) (по роману Горького), художника, ориентированного на русскую тему, это умение разгадать черты сверхэлитного немецкого генерала? За броней непроницаемости надменного холодного педантичного Людендорфа ясно чувствовались страсти низменного свойства. Проигравший несколько знаменитых сражений в Первой мировой войне и вынужденный уйти в отставку, он потом вернулся в веймарскую Германию и стал покровителем, а затем партнером Гитлера. В 1924 году Людендорф был избран депутатом рейхстага от фашистской партии. Эта зловещая фигура была одной из удач фильма.

К судьбе картины в наших частых встречах в последний год жизни Гельфанда мы больше не возвращались. Оставили прошлое прошлому.

Время шло. Сменялись эпохи. Умер Сталин. Ушел Хрущев. У меня было много работы, и я за эти долгие годы ни разу не вспомнил о старом фильме, вызвавшем столь неоправданные надежды. Но у рукописей всех рангов, как известно, непредвиденные сроки. И вот тому доказательство. В 1965 году у прилавка книжного магазина на Кузнецком мосту я увидел маленькую книжечку в ярком переплете. Называлась она «Из

истории кино (документы и материалы)», и на обложке были перечислены темы собранных в ней публикаций. Я стал листать книжку и, потрясенный, увидел в ней примерно 50 эскизов очень знаменитых тогда художников Кукрыниксов — портреты всех действующих лиц запрещенного фильма с поясняющей статьей режиссера Г.Рошаля. Итак, оказалось, что наши скромные строки нашли пластическое выражение, наглядность физического существования. Это отнюдь не были карикатуры, которые удавались этим трем художникам, выступавшим под общим псевдонимом, известным тогда всей читающей России. Подобно тому как великий француз Домье в своих рисунках и литографиях запечатлел дух Франции времен Луи-Филиппа, «короля лавочников», с его торгашеством и делячеством, Кукрыниксы представили нам внешность и суть Мюнхена накануне фашистского путча: люди-свиньи, люди-шакалы, люди-волки, но с человеческими чертами. Сплошной зверинец. Искусство Кукрыниксов заключалось в том, что они точно чувствовали границу между гротеском и невероятностью. Мифологизировать мюнхенцев они не хотели, в их эскизах вы обязательно найдете обычное и земное. У приверженцев Гитлера есть прототипы (принцип отрицательной селекции), и вы их непременно узнаете. Несомненно удавшаяся Пудовкину роль Людендорфа была подсказана эскизами Кукрыниксов. А Глизер, светская дама с обнаженной спиной и хищническим взглядом, а Румнев, принц с моноклем в глазу, — роли, сделанные под непосредственным влиянием художников! Эти антигерои предоставляли обширное поле для сатиры — не назойливой, но не прощающей ни одного порока. В поздней редакции этого плотно заселенного фильма, как я уже говорил, появились не очень удавшиеся антифашисты. Исключение составлял Эйзенштейн в роли прогрессивного ректора Венской Академии художеств. Грим мало коснулся его лица: только прическа, академическая шапочка да легкая, чуть насмешливая улыбка. А впечатление было такое: мудрец из синедриона, всезнающий и готовый простить человечеству его заблуждения. В тот день мне открылся целый мир, о существовании которого я не подозревал. И горько было думать, что прошло уже пятнадцать лет со дня смерти Гельфанда, и он так и не узнал об этой потрясшей меня находке.

Затянувшаяся на четверть века эпопея о запрещенном фильме осталась далеко позади. Но мне до сих пор не дают покоя слова режиссера фильма Г.Рошаля: «Наш антифашистский фильм был уже отснят на одну треть, когда неожиданно в 1942 году последовало указание прекратить съемки. Так до сих пор, по непонятным причинам, мне и не удалось осуществить этот интересный замысел. Отснятые кадры впоследствии были уничтожены». Что таит в себе эта загадка?

Г.Рошаль на съемке фильма «Убийца выходит на дорогу»

Ежи Косинский

Раскрашенная птица

Фрагменты

«Я решил написать серию из пяти романов об основных аспектах взаимоотношений человека и общества. В первой книге цикла человек должен предстать в своем самом уязвимом состоянии, в качестве ребенка, а общество — в своем самом ужасном воплощении — в состоянии войны. Я надеялся, что такое противостояние между беззащитной личностью и всесильным обществом, между ребенком и войной, поможет продемонстрировать максимальную бесчеловечность. Кроме того, английский язык был все еще достаточно новым для меня, так что я мог писать бесстрастно, будучи свободен от эмоциональных оттенков, которые неизбежно содержит родной язык».

Ежи Косинский. Послесловие к изданию 1976 года

Американский писатель Ежи Косинский родился 14 июня 1933 года в Лодзи. Как утверждает изданный в Детройте Словарь литературных биографий, — от русских родителей. Но звали их Мечислав и Эльжбета.

Его роман «Раскрашенная птица» критики называли автобиографическим, чем вызвали раздражение автора: по его мнению, сходство фактов его жизни и событийной канвы книги — чисто внешнее, не дающее оснований для серьезных суждений о литературе. Тем не менее это сходство бросается в глаза. Как и герой книги, шестилетний Ежи ушел из дому и годами странствовал по городам и весям Польши и России. Как и он, Ежи на целых пять лет онемел, а потом, после несчастного случая на лыжной прогулке, к нему вернулся дар речи «вместе с отчетливым осознанием своей личности», как вспоминал потом писатель.

Осознание собственной личности сопрягалось с обостренным стремлением к независимости. В послевоенной Польше Косинский чувствовал себя внутренним эмигрантом. Его опять настигла немота, на этот раз вынужденная. И тогда он обратился к фотографии. «Фотолаборатория стала метафорой моей жизни. Здесь я мог запереться (тут не меня запирали!) и никого не впускать под вполне законным предлогом. Это пространство превратилось для меня в некий храм, где я мог воображать себя кем угодно — Ромашовым, Жюльеном Сорелем, а то и Растиньяком. Я писал свои романы в воображении и не мог передать их бумаге».

Сначала он хотел уехать в Бразилию или Аргентину, но ему отказали во въезде как жителю коммунистической страны. Тогда он поступил как истинный писатель: придумал себе персонажей, с которыми вел «переписку», дождавшись, наконец, гранта от некоего, тоже вымышленного, американского фонда.

Двадцатого декабря 1957 года Ежи Косинский, совершенно не зная английского языка, прибыл в США. В 1958-м он — аспирант Колумбийского университета, но зарабатывает на жизнь всякой черной работой — шоферит, крутит кино, участвует в гонках. Потом преподавал в Принстонском университете, в Иельском. Два года возглавлял американский центр Пен-клуба.

Он написал шесть романов. Первый из них — «Раскрашенная птица», вызвавший волну «народного гнева», спровоцированную прокоммунистической прессой и в Америке, и в Польше (его мать называли на родине не иначе как «матерью ренегата»). В 1971 году вышел в свет роман «Будучи там», по которому он сделал сценарий для одноименного фильма. Кино вошло в его жизнь не случайно, и не только в связи со старой любовью к фотографическому образу. Косинский был очень близок со своим соотечественником, режиссером Романом Поланским. В книге «Свидание вслепую» он описал трагическую гибель жены Поланского — актрисы Шэрон Тейт.

Всю жизнь он пытался уйти от кошмаров прошлого, но они не отпускали. Он прятал черновики в тайниках. Долго не решался жить под своим именем. Первые книги — публицистические очерки «Товарищ, за нами будущее» и «Третьего пути нет» он опубликовал по псевдонимом Йозеф Новак. В Нью-Йорке, говорят, он мог одновременно жить по двадцати пяти адресам.

В 1991 году под влиянием тяжелой депрессии он покончил с собой, надев на голову полиэтиленовый мешок. Избыв свою трагическую судьбу во времени, он выбрал не самый легкий способ, чтобы уйти из жизни.

Н.Ц.

И знал лишь
Бог седобородый
что это —
животные
разной породы.
В. Маяковский

1

Осенью 1939 года, в начале Второй мировой войны, шестилетнего мальчика из большого восточноевропейского города, как и многих других детей, родители отправили в отдаленную деревню.

Ехавший на восток человек за большие деньги взялся найти для ребенка временных приемных родителей. Не имея выбора, родители доверили ему сына.

Они были уверены, что, только отправив ребенка в деревню, смогут уберечь его от войны. Из-за довоенной антифашистской деятельности отца мальчика родителям пришлось пуститься в бега, чтобы избежать принудительных работ в Германии или заключения в концентрационный лагерь. Они хотели уберечь сына от предстоящих невзгод и опасностей и надеялись, что в конце концов семья воссоединится.

Однако ход событий расстроил их планы. В суматохе войны и оккупации родители утратили связь с человеком, увезшим их ребенка. Теперь они могли навсегда лишиться сына. Между тем, приемная мать мальчика умерла через два месяца после его приезда, и малыш начал в одиночестве бродить от деревни к деревне, где его то пускали на ночлег, то прогоняли прочь.

Жители деревень, в которых ему предстояло провести четыре года, этнически отличались от населения родных ему мест. Здешние крестьяне жили обособленно от остального мира и заключали браки с земляками; здесь жили белокожие блондины с голубыми и серыми глазами. У мальчика была смуглая кожа, темные волосы и черные глаза. Он разговаривал на языке образованных людей — языке, едва ли понятном крестьянам.

Его принимали за бродяжку цыганского или еврейского происхождения, а немецкие власти жестоко карали за помощь цыганам и евреям, место которых было в гетто и лагерях смерти.

Эта земля была веками забыта Богом и людьми. Недоступные и отдаленные от городов, здешние селения располагались в самой отсталой части Восточной Европы. Здесь не было школ и больниц, не знали электричества, было проложено лишь несколько мощеных дорог и мостов. Как и их прапрадеды, люди жили небольшими поселениями. Деревенские жители владели окрестными реками, лесами, озерами. Жизнью правило извечное превосходство сильного и богатого над слабым и бедным. Безграничная суеверность и многочисленные болезни, одинаково опасные для человека и животного, сближали людей, разделенных между римской католической и православной ортодоксальной религиями.

Крестьяне не случайно были так невежественны и жестоки. Здешний климат отличался суровостью, пашни были истощены. Реки, лишенные рыбы, часто разливались на поля и пастбища, превращая их в топкие болота. Огромные заболоченные территории глубоко врезались в эти земли; в непроходимых лесах укрывались банды мятежников и преступников.

Оккупация этой местности немецкими войсками лишь усугубила ее бедность и отсталость. Крестьяне были вынуждены поставлять значительную долю скудного урожая как регулярной армии, так и партизанам. В случае неповиновения карательные рейды превращали деревни в дымящиеся руины.

Я жил у Марты, ожидая, что с минуты на минуту родители заберут меня домой. Слезы не помогали, Марта не обращала внимания на мои всхлипывания.

Старуха была скрючена так, будто пыталась переломиться надвое. Ее длинные, давно не чесанные волосы сбились в толстые комки, распутать которые было уже невозможно. Это все нечистая сила, говорила она. Духи гнездились в волосах и запутывали их.

Опираясь на суковатую клюку, она ковыляла по двору, бормоча что-то на едва понятном мне языке. Кожа ее иссохшего морщинистого лица была красно-коричневой — цвета перепеченного яблока. Ее тщедушное тело постоянно колыхалось, как будто изнутри ее что-то трясло; пальцы костлявых рук, с суставами, искореженными болезнями, всегда дрожали, а голова раскачивалась на длинной чахлой шее во все стороны.

Марта плохо видела и глядела на мир сквозь запрятанные под густыми бровями узенькие щелки. Ее веки были похожи на глубоко пропаханные в поле борозды. Влага постоянно сочилась из уголков глаз, стекая вниз по проторенным дорожкам и смешиваясь с липкими нитями, свисающими с носа, и пеной на губах. Она походила на старый, насквозь прогнивший гриб-дождевик, ждущий порыва ветра, чтобы взорваться черной сухой трухой.

Поначалу я боялся ее и зажмуривался всякий раз, когда она приближалась ко мне. В такие мгновенья я чувствовал лишь отвратительный запах ее тела. Она всегда спала одетой. Она говорила, что одежда — это лучшая защита от разных болезней, которые заносит в комнату свежий воздух.

Марта верила, что мыться можно немного, и не раздеваясь, и не чаще, чем на Рождество и на Пасху. Раз или два в неделю она вымачивала ноги в горячей воде, отпаривая многочисленные мозоли, вросшие в пальцы ногти и наросты на шишковатых пятках.

Она часто поглаживала мои волосы неуклюжими, трясущимися, похожими на садовые грабли руками, уговаривая меня поиграть во дворе с домашними животными.

В конце концов я понял, что они не такие страшные, как мне показалось сначала. Я припоминал истории, которые читала о них в книжке с картинками моя няня.

Эти животные жили своей жизнью. У них был свой мир, интересы, разговоры, и общались они на своем языке.

Куры собирались возле птичника, толкаясь, протискивались к зерну, которым я их угощал. Некоторые прохаживались парами, другие клевали тех, кто послабее, и в одиночку купались в оставшихся после дождя лужах или, сидя на яйцах, быстро засыпали, лениво ероша перья.

Во дворе происходили удивительные вещи. Недавно вылупившиеся желтые и черные цыплята были похожи на живые яйца на длинных тонких ножках. Однажды к курам прилетел голубь. Его здесь явно не ждали. Когда он, разметав крыльями пыль, приземлился среди цыплят, те в страхе разбежались. А когда, страстно воркуя и семеня кругами, он пытался познакомиться поближе с курами, они, презрительно поглядывая на него, упорно держались подальше или квохча отбегали в сторону, если он приближался вплотную.

Однажды, когда голубь, как обычно, пытался общаться с домашней птицей, от облака отделилась небольшая черная тень. Куры, отчаянно кудахча, побежали в курятник. Черный комок камнем упал в стаю. Только голубю негде было укрыться. Не успел он даже расправить крылья, как сильная птица уже прижала его к земле и ударила острым загнутым клювом. Кровь залила оперение голубя. Угрожающе размахивая клюкой, Марта выбежала из лачуги, но ястреб легко взлетел, унося в клюве безжизненное тельце.

У Марты в специальном, тщательно выгороженном каменном садике жила змея. Извиваясь, она скользила по траве, ее раздвоенный язык был похож на стяг, который я видел на военном параде. Казалось, она была совершенно равнодушна к окружающему миру — я так и не понял, заметила ли она меня хоть раз.

Однажды змея забралась глубоко в лишайники и долго пряталась в потайных закоулках без воды и пищи, занимаясь чем-то таким таинственным, что Марта ни разу даже не заговорила о ней. Когда в конце концов змея выбралась наружу, ее голова блестела, как смазанная маслом слива. На этом чудеса не закончились. Она оцепенела, и только очень мощные медленные колебания сотрясали ее свернутое кольцами тело. Затем змея неторопливо выбралась из своей кожи, как-то сразу похудев и помолодев. Она не высовывала язык и, похоже, ожидала, пока новая кожа не затвердеет. Старая полупрозрачная оболочка валялась рядом, и бесцеремонные мухи уже ползали по ней. Марта с опаской взяла кожу и спрятала ее подальше. Змеиная кожа, оказывается, обладала бесценными целебными свойствами, но Марта сказала, что я еще слишком мал, чтобы понять это.

Мы с Мартой как зачарованные наблюдали за этими метаморфозами. Она объяснила, что души людей тоже покидают тело и улетают к ногам Бога. После этого дальнего пути Бог берет души в свои теплые руки и воскрешает их своим дыханием, а потом либо превращает человека в святого ангела, либо ввергает в ад на вечные муки.

К лачуге часто прибегала рыжая белочка. Подкрепившись, она плясала во дворе, размахивая хвостом, нежно попискивала, кувыркалась, подпрыгивала, пугая цыплят и голубей.

Белочка навещала меня каждый день и, усевшись на моем плече, целовала уши, шею и щеки, играла моими волосами. Потом она убегала через поле в лес.

Однажды я услышал голоса и побежал на пригорок. Спрятавшись в кустах, я с ужасом увидел деревенских мальчишек, гнавшихся по полю за моей белочкой. Стремительно убегая, она пыталась укрыться в спасительном лесу. Мальчишки бросали камни ей наперерез, чтобы отсечь от леса. Слабая зверюшка выбилась из сил, ее прыжки делались реже и короче. Наконец преследователи схватили ее, но, кусаясь, белка отчаянно вырывалась. Тем временем они чем-то облили ее. Понимая, что сейчас произойдет нечто ужасное, я лихорадочно пытался сообразить, как выручить моего маленького друга. Но было слишком поздно.

Один из мальчишек достал из болтавшейся через плечо жестянки дымящийся уголек, поднес его к белочке и сразу же швырнул ее на землю. Белка мгновенно вспыхнула. Пронзительно

крича, так, что у меня перехватило дыхание, она подпрыгнула, пытаясь выскочить из огня. В последний раз взвился пушистый хвост, и пламя поглотило ее. Маленький дымящийся комочек метался по земле и вскоре затих. Мальчишки хохотали и тыкали в обуглившееся тельце палкой.

Теперь, после гибели моего друга, некого было поджидать по утрам. Я рассказал о случившемся Марте, но было непохоже, что она поняла меня. Марта что-то бормотала, молилась и заговаривала домашнее хозяйство от смерти, которая, как она уверяла, таилась совсем близко и пыталась пробраться к нам.

Марта заболела. Она жаловалась на резкую боль под ребрами, там, где бьется навсегда замкнутое в клетку сердце. Она рассказывала, что Бог или сатана наслали хворь, чтобы положить конец ее временному пребыванию на земле и забрать к себе еще одну жизнь. Я не понимал, почему бы Марте не сбросить кожу и как змея начать жить заново.

Когда я посоветовал ей это, она рассердилась и обругала меня проклятым цыганским выродком и дьявольским отродьем. Она объяснила, что недуг обычно проникает в человека в самый неожиданный момент. Болезнь может ехать с ним в телеге, запрыгнуть на плечи, когда человек наклонится в лесу за ягодой, или забраться в лодку, когда тот плывет по реке. Болезнь в человеке появляется неожиданно: из воздуха, воды и даже от прикосновения к зверю или другому человеку, или — тут она настороженно поглядывала на меня — от взгляда черных глаз. Такие, как их называли, «цыганские» или «колдовские» глаза могли навести порчу, чуму и смерть. Поэтому она запрещала мне смотреть в глаза ей и домашним животным. Она велела трижды сплевывать через плечо и креститься, если я ненароком встречался взглядом с ней или с животными.

Она выходила из себя, когда тесто, поставленное для хлеба, скисало. Она была уверена, что это я сглазил опару, и в наказание оставляла меня на два дня без хлеба. Чтобы задобрить Марту и даже случайно не взглянуть на нее, я ходил по лачуге зажмурившись и, как ослепленная ярким светом ночная бабочка, налетал на стол и стулья, опрокидывал ведра и топтался по цветам во дворе. Тем временем Марта собирала гусиные перья и рассыпала их на тлеющие в печи угли. Дым от сгорающих перьев она раздувала по лачуге и, приговаривая специальные заклинания, изгоняла нечистую силу.

После этого она сообщала, что сглаз снят, и действительно — назавтра выпекался хороший хлеб.

Марта не поддавалась недугам и боли. Она упорно и хитроумно сражалась с ними. Когда боли особенно досаждали, она брала кусок мяса, тщательно резала его на мелкие ломтики и укладывала в глиняный горшок. Затем заливала мясо водой, взятой из колодца до восхода солнца, и глубоко закапывала горшок в углу лачуги. Эта процедура облегчала ее страдания на несколько дней, пока мясо не разлагалось. А когда боли возобновлялись, она повторяла все сначала.

При мне Марта никогда не пила и не улыбалась. Она знала, что тогда я смогу сосчитать ее зубы, а каждый сосчитанный мною зуб укоротит ее жизнь на один год.

Я старался пить и есть, не показывая зубы, и, разглядывая свое отражение в иссиня-черном зеркале колодца, учился улыбаться с плотно сжатыми губами.

Она не позволяла поднимать упавшие на пол волосы. Было хорошо известно, что если дурной глаз высмотрит хоть один волос, то у потерявшего этот волос человека может тяжело заболеть горло.

По вечерам Марта усаживалась у очага и, бормоча молитвы, клевала носом. Я сидел рядом и думал о родителях. Я вспоминал свои игрушки. Большого плюшевого медведя со стеклянными глазами, самолет с вращающимися пропеллерами и пассажирами, лица которых можно было рассмотреть в окнах, маленький, легко катающийся танк и пожарную машину с выдвигающейся лестницей... Теперь ими наверняка играют чужие дети.

В лачуге становилось уютнее, воспоминания оживали и окружали меня. Я видел маму, играющую на пианино. Я вспомнил тот страх, который пережил, когда всего в четыре года меня готовили к операции аппендицита; блестящий больничный пол и кислородную маску, которую врачи надели мне на лицо, — она помешала мне сосчитать до десяти.

Но воспоминания быстро рассеивались, как в сказке, которую однажды рассказала мне няня. Я размышлял, найдут ли меня когда-нибудь мои родители. Знают ли они, что нельзя пить и улыбаться при дурных людях, которые могут сосчитать их зубы. Я особенно беспокоился, когда вспоминал, как широко и доверчиво улыбался отец — он показывал так много зубов, что если их сосчитать дурным глазом, то жить ему останется совсем немного.

Однажды утром я проснулся от холода. Огонь в очаге погас, но Марта все еще сидела посреди комнаты, подолы ее многочисленных юбок были подобраны, а голые ноги мокли в ведре с водой.

Я заговорил с ней, но она не ответила. Я коснулся ее холодной оцепеневшей руки, но узлова-

тые пальцы не пошевелились. Рука плетью свисала с подлокотника стула. Я приподнял ее голову — на меня в упор уставились водянистые глаза. Только однажды я видел такие глаза раньше — у выброшенной на берег ручья снулой рыбы.

Я понял, что Марта решила сбросить кожу, поэтому, как и змею, ее нельзя беспокоить. Не зная, что делать, я решил подождать.

Была поздняя осень. Ветер трепал тонкие ветки. Он срывал с деревьев последние, уже сморщенные листья и зашвыривал их высоко в небо. Нахохлившиеся куры устроились на насесте, сонные и притихшие, время от времени с отвращением приоткрывая глаза. Было холодно, а развести огонь я не умел. Все попытки поговорить с Мартой ни к чему не привели. Она сидела неподвижно, пристально уставившись куда-то прямо перед собой.

Не зная чем заняться, я снова лег спать. Я был уверен, что когда проснусь, Марта опять будет сновать по кухне, что-то бормоча себе под нос. Но когда вечером я проснулся, она все еще продолжала сидеть с ногами в ведре. Я проголодался и уже побаивался темноты.

Я решил зажечь керосиновую лампу и принялся искать тщательно спрятанные Мартой спички. Осторожно снял лампу с полки, но не смог удержать ее ровно, и немного керосина пролилось на пол.

Спички не загорались. В конце концов одна вспыхнула, но, сломавшись, упала на пол, на пролитый керосин. Сначала огонь робко полз по лужице, выбрасывая клубы голубого дыма. Затем он смело прыгнул к центру комнаты.

Теперь стало светло, и Марту было хорошо видно. Она не подавала виду, что замечает происходящее. Она не обращала внимания на пламя, которое уже добралось до стены и охватило ножки ее плетеного стула.

Стало тепло. Пламя было уже рядом с ведром, в котором Марта вымачивала ноги. Она даже не пошевелилась, хотя не могла не почувствовать жар. Я восхитился ее выдержкой — просидев всю ночь, не меняя позы, она даже не сдвинулась с места.

В комнате стало очень жарко. Языки пламени карабкались по стенам, как цепкая виноградная лоза. Особенно сильно пламя колыхалось и потрескивало под окном, куда проник слабый сквозняк. Я стоял у двери наготове, но не убегал, надеясь, что Марта все же пошевелится. Но она оцепенела и как будто не понимала, что происходит вокруг. Как ласкающийся пес, языки пламени начали лизать ее повисшие руки. Пламя оставляло на коже багровые отметины и подбиралось к ее спутанным волосам.

Огоньки забегали по голове Марты, как по новогодней елке, высоко взметнулся ослепительный огненный столб. Марта превратилась в факел. Огонь осторожно окружил ее, и когда горящие клочья ее изодранного кроличьего жилета попадали в ведро, вода шипела. Сквозь огонь проглядывала ее сморщенная, обвисшая кожа и белесые пятна на костлявых руках.

Я позвал ее в последний раз и выбежал во двор. В пристроенном к лачуге курятнике отчаянно кудахтали и били крыльями куры. Всегда спокойная корова теперь мычала и ломилась в дверь сарая. Я решил не спрашивать разрешения у Марты и сам выпустил кур. Они суматошно выскочили наружу и, яростно размахивая крыльями, пытались подняться в воздух. Корове удалось выломать дверь. Она отошла подальше от огня и продолжала меланхолично жевать.

К этому времени внутренности лачуги превратились в топку. Огонь выплескивался наружу через окна и щели. Соломенная крыша густо дымила. Я восхищался Мартой. Неужели ей действительно было все равно? Или заклинания и заговоры защищали ее от огня, испепеляющего все вокруг?

Она до сих пор не вышла. Жара становилась непереносимой, и мне пришлось отойти в дальний угол двора. Огонь уже перекинулся на курятник и коровник. Множество потревоженных пожаром крыс в панике бежало со двора. Из темноты на огонь уставились желтые кошачьи глаза.

Марта так и не вышла, но я все же верил, что она цела и невредима. Но когда одна из стен, обрушившись, обнажила обугленные внутренности лачуги, я начал сомневаться, что когда-нибудь снова ее увижу.

Мне показалось, что вместе с клубами дыма в небо взметнулась странная продолговатая тень. Что это было? Может, это душа Марты спасалась на небеса? Или она воскресла в огне и, сбросив старую высохшую кожу, улетела на огненном помеле, как ведьма, о которой мне рассказывала мама?

Я завороженно уставился на искры и пламя. К действительности меня вернули мужские голоса и собачий лай. Приближались крестьяне. Марта предостерегала меня, что если деревенские найдут меня, то утопят, как слепого котенка, или зарубят топором.

Только когда в сполохах огня появились человеческие фигуры, я помчался прочь. Люди не

заметили меня. Я мчался как сумасшедший, спотыкаясь о невидимые в темноте пни и колючие кусты. В конце концов я скатился в лощину. Я долго слышал отдаленные голоса людей и грохот падающих стен, а потом заснул.

Проснулся я рано утром, окоченев от холода. Над лощиной висела пелена тумана, словно огромная паутина. Я взобрался наверх. Струйки дыма и редкие язычки пламени вырывались из груды черных головешек и угольев, которая раньше была лачугой Марты.

Кругом было тихо. Я был уверен, что вот сейчас здесь, в лощине, встречусь с родителями, ведь даже вдали от меня они не могли не узнать о случившейся беде. Для чего же нужны родители, как не для того, чтобы выручать своих детей из опасности?

Я позвал родителей, боясь разминуться с ними. Но никто не откликнулся.

Я устал, замерз и проголодался. Я не знал, что делать и куда идти. Родители все не приходили.

Я стал дрожать, и меня вырвало. Нужно было найти людей. Нужно было идти в деревню.

Осторожно ступая исцарапанными ногами по жухлой осенней траве, я поковылял к виднеющейся вдали деревне. <...>

9

Несколько дней я бродил по лесу и подходил за это время к разным деревням. В одной деревне я увидел людей, которые, крича и размахивая руками, бегали от одного дома к другому. Я не понял, что там происходило, но решил, что лучше будет убраться отсюда подальше. Из другой доносилась стрельба — значит, там были партизаны или немцы. Совсем упав духом, я шел еще два дня. Следующая деревня показалась мне достаточно спокойной, и я решил попытать счастья там.

Выйдя из кустов, я едва не налетел на пашущего небольшое поле человека. Это был гигант с огромными руками и ногами. Рыжие бакенбарды закрывали его лицо почти до глаз, а длинные нечесаные волосы торчали дыбом, как заросли камыша. Его светло-серые глаза настороженно рассматривали меня. Пытаясь подражать местному говору, я сказал, что за крышу над головой и немного еды буду доить его коров, чистить хлев, колоть дрова, ловить птиц и снимать порчу с людей и животных. Крестьянин внимательно выслушал все это и, не сказав ни слова, повел меня домой.

Детей у него не было. Посоветовавшись с соседями, его жена разрешила мне остаться. Мне сказали, что я должен делать по хозяйству, и выделили в коровнике место для сна.

Это была бедная деревня. Сложенные из бревен, обмазанных с обеих сторон глиной и соломой, стены лачуг глубоко осели в землю. Дымовые трубы на соломенных крышах были сплетены из ивовых прутьев и обмазаны глиной. Не многие хозяева имели амбары, которые из экономии строились рядом, с одной общей стеной. Время от времени с близлежащей железнодорожной станции приходили немцы и забирали у крестьян все съестное, какое только могли найти.

Если я не успевал до прихода немцев сбежать в лес, хозяин прятал меня в искусно замаскированном под амбаром подвале. Это была совсем небольшая яма с очень узким лазом. Я сам помогал копать этот подпол, и никто из соседей не знал о нем.

На дне этой кладовой, набитой большими брусками масла и сыра, копченой ветчиной, кольцами колбасы, бутылками самогона и другими вкусностями, всегда было холодно. Пока немцы шарили по усадьбе в поисках еды, гонялись в поле за свиньями, неуклюже ловили цыплят, я сидел в подполе и вдыхал изысканные ароматы. Солдаты порой наступали на доски, прикрывавшие мое убежище. Я прислушивался к их непонятной речи и зажимал руками рот и нос, чтобы нечаянно не чихнуть. Как только шум армейских грузовиков затихал за околицей, хозяин вытаскивал меня из подвала, и я возвращался к своей прерванной работе.

Начался грибной сезон. Жившие впроголодь крестьяне с готовностью ходили в лес собирать богатый урожай. Каждая пара рук была на счету, поэтому хозяин всегда брал меня с собой. Множество крестьян из окрестных деревень бродило по лесу в поисках грибов. Хозяин видел, что я похож на цыганенка, и чтобы меня не выдали немцам, обрил мне голову. Куда бы я ни выходил, я всегда надевал большую, прикрывающую верх лица старую кепку, чтобы меньше привлекать внимание. Все же мне было не по себе под подозрительными взглядами крестьян, и я всегда старался держаться поближе к своему хозяину.

Идя за грибами, мы пересекали проходящую через лес железную дорогу. Несколько раз в день по ней проезжали пыхтящие паром длинные грузовые составы. На крышах вагонов торчали пулеметы. Солдаты в касках наблюдали в бинокли за лесом и небом.

Потом по рельсам стали ходить новые составы. Теплушки для перевозки скота были битком набиты людьми. Работавшие на станции крестьяне говорили, что такие составы перевозили

приговоренных к смерти евреев и цыган. В каждый вагон их впихивали по две сотни, один к одному, как кукурузные початки, с поднятыми руками, чтобы больше поместилось. Старых и молодых, мужчин, женщин, детей и даже младенцев. Крестьяне из других деревень, которые временно работали на строительстве концлагеря, рассказывали теперь странные истории, будто привезенных евреев делили на группы и раздевали догола. Их волосы стригли для набивки матрасов. Немцы осматривали их зубы и выбивали золотые. Газовые камеры и печи не справлялись с таким большим количеством людей — тысячи удушенных газом не успевали сжигать и просто зарывали в ямы возле лагеря.

Крестьяне внимательно слушали эти рассказы. Они говорили, что гнев Божий наконец обрушился на евреев, что, мол, евреи давно это заслужили, уже тогда, когда распяли Христа. Бог всегда помнил об этом и не простил, хотя и смотрел на их новые грехи сквозь пальцы. Теперь Господь избрал немцев орудием возмездия. Евреев лишили возможности умирать своей смертью. Они должны были погибнуть в огне и уже здесь, на земле, познать адские муки. Их по справедливости наказывали за гнусные преступления предков, за отказ от истинной веры и за то, что они безжалостно убивали христианских детей и пили их кровь.

Теперь в деревне на меня смотрели еще угрюмее. «Эй, цыганский еврей! — кричали мне вслед. — Они сожгут тебя, выродок, даже не сомневайся!» Я делал вид, что меня это не касается, даже после того как пастухи попытались затащить меня на костер, чтобы, как того желал Бог, поджарить мои пятки. Кусаясь и царапаясь, я вырвался от них. Мне вовсе не хотелось сгореть на обыкновенном пастушьем костре, в то время как других испепеляли в специальных удобных печах, оборудованных топками мощнее, чем у самых больших паровозов.

По ночам я не спал, терзаясь мыслью: настигнет ли меня гнев Божий? Неужели Он гневался только на цыган — людей с чернявыми волосами и черными глазами? Почему отец, которого я все еще хорошо помнил, был голубоглазым блондином, а мама — брюнеткой? Какая разница между цыганами и евреями, если чернявые — и те и другие и конец им уготован одинаковый? Наверное, после войны на свете останутся только светловолосые люди. Что же в таком случае делать с чернявыми детьми светловолосых родителей?

Если составы с евреями проезжали в светлое время суток, крестьяне выстраивались по обеим сторонам полотна и приветливо махали машинисту, кочегару и немногочисленной охране. В квадратном оконце под крышей наглухо закрытых вагонов иногда показывалось человеческое лицо. Наверное, эти люди взбирались на плечи других, чтобы узнать, какую местность они проезжают, и посмотреть, чьи это голоса слышны снаружи. Увидев дружелюбные жесты крестьян, люди в вагонах, должно быть, подумали, что это их приветствуют местные жители. Еврейское лицо исчезало, и в окне появлялись тонкие бледные руки.

Крестьяне с интересом разглядывали идущие в концлагерь поезда, внимательно прислушиваясь к странному гулу, доносящемуся из теплушек — стону, плачу или песне. Поезд проходил, и по мере того как он уносился вдаль, на фоне темнеющего леса долго еще виднелись отчаянно машущие из окон руки.

Иногда по ночам люди, отправляющиеся в крематорий, выбрасывали из окон младенцев, надеясь, что те чудом останутся живы. Порою кому-то удавалось вырвать доску из пола вагона, и самые храбрые прыгали в дыру и разбивались насмерть о посыпанные мелким щебнем шпалы, рельсы или проволоку. Изуродованные, разрезанные колесами тела беглецов скатывались с насыпи в высокую траву.

Днем, прохаживаясь вдоль путей, крестьяне находили останки смельчаков и быстро раздевали их. Осторожно, чтобы не испачкаться другой — некрещеной кровью, они в поисках драгоценностей срывали с трупов белье. Возле находок часто вспыхивали ссоры и драки. Обнаженные тела оставляли лежать между рельсами, где на мотодрезине ежедневно проезжал патруль. Немцы поливали изуродованные останки бензином и сжигали их или закапывали под насыпью.

Однажды в деревне узнали, что ночью подряд прошло несколько составов с евреями. Крестьяне прекратили собирать грибы раньше обычного и все вместе отправились к железной дороге. Мы шли вдоль путей с обеих сторон, вглядываясь в кусты, выискивая следы крови на придорожных столбах и по краям насыпи. Через несколько километров одна из женщин заметила, что на кустах шиповника сломано несколько ветвей. Кто-то раздвинул колючие заросли, и мы увидели неуклюже сидящего на земле мальчика лет пяти. Его рубашка и штанишки были сильно изорваны. У него были длинные черные волосы и вздернутые темные брови. Похоже, что он спал или был мертв. Кто-то из крестьян наступил ему на ножку. Мальчик вздрогнул и открыл глаза. Увидев склонившихся над ним людей, он хотел что-то сказать, но вместо слов на подбородок и грудь изо рта медленно потекла розовая пена. Испугавшись его черных глаз, крестьяне отпрянули и быстро перекрестились.

Услышав голоса за спиной, мальчик попытался обернуться. Но у него, наверное, были переломаны кости, он лишь застонал, а из его рта выдулся большой кровавый пузырь. Откинувшись на спину, он прикрыл глаза. Крестьяне издали с опаской рассматривали его. Одна из женщин подобралась поближе, ухватилась за его поношенные ботинки и стянула их с ног. Мальчик шевельнулся, застонал и еще раз кашлянул кровью. Открыв глаза, он увидел, как крестьяне, крестясь, шарахнулись в стороны. Он снова закрыл глаза и больше не шевелился. Двое мужчин схватили его за ноги и перевернули. Мальчик был мертв. Крестьяне сняли с него курточку, рубашку и штанишки и бросили тело между рельсов. Немецкий патруль не мог не заметить его.

Мы повернули домой. Напоследок я оглянулся. Мальчик лежал на белых камнях дороги. Виднелась лишь прядь его черных волос.

Я попытался представить его мысли перед смертью. Когда его выбрасывали из поезда, родители и друзья были уверены, что добрые люди помогут ему и уберегут от страшной смерти в огромной печи. Наверное, мальчик почувствовал себя обманутым. Он хотел бы прижаться к отцу и матери и ни на минуту не ощущать одиночества, вдыхать горячие едкие запахи переполненного вагона и слушать объяснения спутников, что эта поездка — не более чем недоразумение.

Хотя я и сочувствовал мальчику, но в глубине души ощутил облегчение оттого, что он умер. Я подумал, что если бы его взяли в деревню и об этом узнали немцы, то, окружив деревню и обыскав каждый дом, вместе с этим малышом они нашли бы и меня. Они бы наверняка решили, что я тоже выпал из поезда, и, убив на месте нас обоих, сожгли бы деревню.

Я поглубже натянул кепку и замедлил шаг, чтобы идти позади всех. Может, проще было бы изменить людям цвет глаз и волос, чем сжигать их в огромных крематориях?

Теперь в лес ходили ежедневно. В деревне повсюду подсыхали горы грибов, а в амбарах и на чердаках уже были заготовлены полные корзины. Каждый день грибов в лесу появлялось все больше и больше. По утрам крестьяне разбредались по лесу с пустыми лукошками. Сквозь затихшее от безветрия мелколесье, охраняемое высокими башнями деревьев, с отцветающих полей, приглушенно гудя, пролетали тяжело нагруженные нектаром пчелы.

Склонившись в поисках грибов, люди, напав на богатую грибницу, веселыми голосами подзывали друг друга. Из густых зарослей лещины и можжевельника, с ветвей дубов и грабов, разными голосами с ними перекликались птицы. Иногда раздавался страшный крик совы, скрывающейся от любопытных глаз в глубоком потайном дупле. Полакомившись яйцами куропатки, сквозь густые заросли пробегала рыжая лиса. Нервно шипя для храбрости, проползали змеи. Огромными прыжками в кусты убегал откормленный заяц.

Лесное многоголосье прерывалось только пыхтением паровоза, перестуком колес и скрежетанием тормозов. Грибники поворачивались в сторону проходящего состава и замирали. Птицы тоже притихали; сова, важно кутаясь в серую шаль, забиралась поглубже в дупло. Насторожившись, заяц поднимал длинные уши и, успокоившись, скакал дальше.

Пока продолжался грибной сезон, мы часто прохаживались вдоль полотна железной дороги. Иногда мы проходили мимо небольших продолговатых кучек черных углей и раздробленных, перемешавшихся с гравием, обгорелых костей. Поджав губы, люди останавливались и рассматривали их. Многие опасливо считали, что даже пепел от тел беглецов вреден для людей и животных, и поспешно присыпали его землей.

Однажды, поднимая выпавший из лукошка гриб, я схватил рукой горсточку человеческого праха. Он прилип к руке, и тут же резко запахло бензином. Я пристально разглядел пепел, но ничто в нем не напоминало о человеке. Хотя, конечно, он не был похож на то, что оставалось в кухонной печи после дров или сухого торфа. Я испугался, Когда я стряхивал прах с руки, мне почудилось, что надо мной, рассматривая и запоминая всех нас, кружит душа сожженного человека. Я знал, что теперь привидение не оставит меня в покое и будет пугать по ночам, заражать болезнями и сводить с ума.

Вскоре, после того как проходил очередной состав, я видел, как на свет появлялись целые армии привидений с лицами, искривленными страшными мстительными гримасами. Крестьяне говорили, что дым из труб крематориев стелется мягким ковром под ноги Бога. Я спрашивал себя: неужели так много евреев нужно сжечь, чтобы расплатиться с Богом за смерть Его сына? Наверное, скоро весь мир превратится в огромную топку для сжигания людей. Ведь говорил же священник, что всем суждено погибнуть, превратиться из «праха в прах».

Вдоль насыпи и между рельсов мы находили много клочков бумаги, записные книжки, календари, семейные фотографии, личные документы, старые паспорта и дневники. Мало кто в деревне умел читать, поэтому фотографии, конечно, были самой желанной находкой. На многих снимках, выпрямившись, сидели пожилые люди в необычной одежде. На других, положив руки на плечи детям, стояли элегантные родители; все улыбались и были одеты в невиданную в де-

ревне одежду. Иногда мы находили снимки юных красивых девушек и симпатичных юношей.

Попадались фотографии стариков, похожих на апостолов, и пожилых дам с увядшими улыбками. На некоторых были изображены играющие в парке дети, плачущие младенцы или целующиеся новобрачные. На обороте фотокарточек были написаны проклятия, слова прощания или строки Священного Писания, нацарапанные в трясущемся вагоне дрожащей от страха рукой. Эти надписи обычно смывала роса или выжигало солнце.

Крестьяне охотно собирали фотографии. Женщины хихикали и шептались, разглядывая снимки мужчин, а крестьяне непристойно острили и комментировали фотографии девушек. В деревне коллекционировали фотокарточки, обменивались ими и развешивали в домах и амбарах. В некоторых избах на одной стене висело изображние Мадонны, на другой — Христа, на третьей — распятие и многочисленные фотографии евреев — на четвертой. Крестьяне вместе со своими батраками обсуждали снимки девушек, возбужденно пялились на них и жульничали при обмене. Рассказывали, что одна из местных красавиц так влюбилась в симпатичного парня на фотографии, что отказалась от своего жениха.

Однажды прибежал мальчик и сказал, что у железной дороги нашли живую еврейку. Она не разбилась, выпрыгнув из вагона, лишь отделалась ушибами и вывихом плеча. Наверное, она выпрыгнула из вагона на повороте, когда поезд замедлил ход, поэтому и осталась цела.

Все пришли посмотреть на такое чудо. Девушку тащили двое крестьян. Ее тонкое лицо было белее мела. У нее были густые брови и очень черные глаза. Длинные, блестящие, перевязанные лентой волосы спадали на спину. Из-под изодранного платья на белом теле виднелись синяки и царапины. Здоровой рукой она поддерживала вывихнутую.

Мужчины отнесли девушку в дом деревенского старосты. Собравшаяся толпа любопытных жадно разглядывала ее. Похоже, девушка не понимала, где она находится. Когда к ней приближался любой мужчина, она молитвенно складывала руки и лопотала что-то на непонятном языке. Ее блестящие черные глаза испуганно осматривали комнату. Староста совещался с местными стариками и Радугой — крестьянином, который нашел еврейку. Было решено, что, в соответствии с оккупационными законами, завтра ее отвезут к немцам.

Крестьяне медленно расходились по домам. Но самые любопытные еще долго разглядывали девушку, отпуская шуточки. Подслеповатая старуха, трижды сплюнув в ее сторону, шепотом что-то объясняла внукам.

Потом Радуга взял девушку за руку и повел ее к себе домой. Его любили в деревне, хотя некоторые и считали его чудаком. Он очень интересовался разными небесными явлениями, особенно радугами, за что и получил свое прозвище. По вечерам он часами рассказывал соседям о радугах. Прислушиваясь из своего угла, я узнал, что радуга представляет собой длинный изогнутый стебель, изнутри пустой, как соломинка. Опущенным в реку или озеро концом она высасывает воду и потом равномерно проливает ее над полями. Рыбы и другие речные обитатели всасываются вместе с водой, поэтому в отдаленных друг от друга озерах водится одинаковая рыба.

Радуга был нашим соседом. Его амбар имел общую стену с амбаром, в котором я спал. Жена Радуги давно умерла, но он, хотя еще и был нестарым, никак не решался жениться во второй раз. Соседи подшучивали, что если слишком много смотреть на радуги, то и юбку перед собой не заметишь. Одна деревенская старуха готовила ему и присматривала за детьми, а он работал в поле и время от времени для развлечения напивался.

Эту ночь еврейка должна была провести у Радуги. Ночью меня разбудил шум и крики за стеной. Сначала я испугался. Но потом нашел в стене дырку и заглянул туда. Посередине пустого гумна на мешках лежала девушка. Рядом с ней, на старой колоде для разделки мяса, стояла керосиновая лампа. Радуга сидел рядом с девушкой. Они не шевелились. Потом Радуга быстрым движением потянул платье с плеча девушки. Платье подалось. Девушка попыталась отодвинуться, но Радуга прижал к полу ее длинные волосы и, сжав коленями ее голову, наклонился над ней. Потом он сорвал платье с другого плеча. Девушка вскрикнула, но не пошевелилась.

Радуга подполз к ее ногам, стиснул их своими и рывком сорвал с нее все платье. Она приподнялась и здоровой рукой попыталась схватиться за ткань, но Радуга оттолкнул ее. Керосиновая лампа отбрасывала тени на ее тело.

Радуга стал ласкать девушку своими мозолистыми руками. Торсом он заслонил ее лицо, но я слышал негромкие всхлипывания, изредка прерываемые вскриками. Радуга, не торопясь, снял сапоги и штаны и остался только в длинной сорочке.

Нежно поглаживая ее плечи, грудь и живот, он забрался на распростертое белое тело. Девушка стонала и всхлипывала, когда он становился настойчивее, и произносила непонятные слова. Радуга оперся на локти, немного опустился вниз, рывком раздвинул девушке ноги и с глухим стуком повалился на нее.

Девушка изогнулась, вскрикнула, сжимая и разжимая руки, как будто желая что-то сказать. Потом началось что-то непонятное. Радуга хотел встать, но не мог, и продолжал лежать на девушке. Каждый раз, когда он пытался подняться, она кричала от боли, а он стонал и ругался. Снова он попробовал оторваться от нее и снова не смог. Внутри ее тела что-то крепко его удерживало. Так лиса и заяц, попав в капкан, не могут вырваться на волю.

Сильно дрожа, он продолжал лежать на теле девушки. Через некоторое время он возобновил свои усилия, но при каждой попытке она только извивалась от боли. Похоже, что он тоже страдал. Он вытирал пот с лица и, ругаясь, плевался. При следующей попытке девушка решила помочь ему. Она шире раздвинула ноги и толкала его в живот здоровой рукой. Но все было напрасно. Невидимая связь прочно соединила их.

Подобное часто случалось с собаками, когда они слишком энергично совокуплялись. Потом животные отчаянно пытались разъединиться и, все больше отворачиваясь друг от друга, становились похожи на двухголового зверя с двумя, выросшими из одного и того же места хвостами. Из друзей человека собаки превращались в безобразных уродов. Дрожа, они скулили и подвывали. Налитые кровью, вылезающие из орбит глаза молили о помощи, с невысказанной мукой смотрели на людей, избивающих их палками и граблями. Они катались в пыли, умножая усилия, чтобы разъединиться. Люди хохотали, пинали собак, бросали в них камни и визжащих кошек. Животные пытались убежать, но каждое тянуло в свою сторону, и в результате они лишь описывали круги. В бессильной ярости несчастные пытались укусить друг друга. В конце концов собаки уставали и затихали, все еще надеясь на помощь людей.

Тогда деревенские мальчишки бросали их в воду. Отчаянно барахтаясь, собаки пытались плыть, но каждая выгребала в свою, противоположную сторону. Головы беспомощных животных, не имеющих сил даже лаять, время от времени показывались из-под воды. Течение уносило их прочь, а довольная развлечением толпа сопровождала их по берегу, крича от удовольствия и кидая камни во все реже выныривающие собачьи головы.

Если же хозяева не хотели лишаться собаки, то просто отрезали свою, и искалеченный кобель обычно погибал от кровотечения. Иногда собакам через несколько дней удавалось разъединиться, и все это время они бродили по округе, падая в канавы и налетая на изгороди и кусты.

Радуга снова попробовал освободиться. Он громко просил помощи у Девы Марии, запыхался и тяжело дышал. Пытаясь оторваться от девушки, он еще раз сильно напрягся. Она закричала и стала бить обезумевшего мужчину по лицу, царапать его ногтями, кусать руки. Радуга слизал с губ кровь и, опершись на одну руку, другой начал сильно бить девушку. Должно быть, у него началась истерика, потому что он упал на нее и начал кусать ее груди, руки и шею. Кулаками он бил ее по бедрам, а потом схватил ее тело так, будто хотел разорвать его на куски. Девушка кричала сильным пронзительным голосом, пока у нее не пересохло в горле. Помолчав, она закричала снова. Радуга бил ее, пока не устал.

Они лежали молча и не двигаясь. В амбаре шевелился только неверный огонек керосиновой лампы.

Радуга стал громко звать на помощь. Сперва на его крики лаем отозвалась свора псов, потом пришли встревоженные мужчины, вооруженные топорами и ножами. Распахнув двери в амбар, они изумленно вытаращились на лежащих. Хриплым голосом Радуга все быстро объяснил. Они прикрыли дверь, и кто-то сходил за сведущей в таких делах знахаркой.

Старуха пришла и, встав на колени возле лежащих, что-то сделала с помощью присутствующих мужчин. Я ничего не видел — только слышал, как в последний раз пронзительно вскрикнула девушка. Потом все стихло, и в амбаре стало темно. Рано утром я припал глазом к дыре. Пробиваясь сквозь пыль от зерна, в щели между досками просвечивали солнечные лучи. На полу под стеной лежало прикрытое попоной неподвижное тело.

Пока деревня спала, мне нужно было вывести коров на пастбище. Когда на заре я вернулся, крестьяне обсуждали ночное происшествие. Радуга отвез тело еврейской девушки на железную дорогу, туда, где утром проедет патруль.

Несколько дней в деревне было о чем поговорить. Радуга, выпив рюмку-другую, сам рассказывал любопытным, как еврейка засосала его в себя и потом не отпускала.

По ночам меня мучали кошмары. В соседнем амбаре я слышал стоны и крики, ко мне прикасалась ледяная рука, на мое лицо падали прядки тонких, пахнущих бензином волос. Рано утром, выгоняя скотину на луг, я с опаской поглядывал на реющий над полями туман. Иногда ветер приносил в мою сторону прозрачное облачко дыма. Я вздрагивал, и холодный пот выступал у меня на спине. Клуб дыма кружил над моей головой и, пристально заглянув мне прямо в глаза, улетал высоко в небо.

10

Немецкие солдаты начали разыскивать в окрестных лесах партизан и собирать в деревнях продовольствие. Я понимал, что скоро мне придется покинуть эту деревню.

Однажды вечером моего хозяина предупредили, что немцы проводят облаву, и он приказал мне немедленно уходить в лес. Немцы узнали, что в одной из окрестных деревень скрывается еврей. Он жил там с начала войны. Его знала вся деревня — раньше его дед владел здесь большим участком земли и пользовался большим уважением в округе. Говорили, что он хоть и еврей, но человек вполне порядочный. Я ушел со двора поздно ночью. Небо было затянуто тучами, но постепенно они разошлись, проглянули звезды, показалась яркая луна. Я спрятался в кустах.

Рано утром, уходя подальше от деревни, я зашел в волнующееся от ветра пшеничное поле. Шершавые стебли пшеницы резали мои босые ноги, но я осторожно пробирался к середине поля. Идти нужно было очень осторожно — меня могли выследить по примятым колосьям. В конце концов я решил, что забрался достаточно далеко. Дрожа от утренней свежести, я свернулся клубочком и задремал.

Проснувшись, я услышал вокруг себя грубые голоса. Немцы окружили поле. Я прижался к земле. Хруст колосьев, ломающихся под ногами прочесывающих поле солдат, слышался все ближе. Они едва не наступили на меня. Испугавшись, они навели на меня винтовки и, даже когда я поднялся, продолжали держать меня под прицелом. Их было двое — молодые солдаты в новой зеленой форме. Высокий схватил меня за ухо, и оба засмеялись, что-то говоря обо мне. Я понял, что они спрашивают, кто я: еврей или цыган? Я ответил, что они ошибаются, и этим развеселил их еще больше. Мы пошли в деревню втроем — я впереди, а они, хохоча, за мной.

Мы вышли на главную деревенскую улицу. Из-за ставень выглядывали перепуганные крестьяне. Они узнали меня, и их лица исчезли.

В центре деревни стояли два больших коричневых грузовика. Вокруг, попивая из фляг, на корточках сидели солдаты в расстегнутых гимнастерках. Еще больше солдат возвращалось с поля; они составляли винтовки в козлы и присаживались рядом.

Меня окружило несколько солдат. Одни, смеясь, показывали на меня пальцами, другие хмурились. Один солдат подошел совсем близко и, наклонившись, ласково улыбнулся мне. Я уже хотел было улыбнуться ему в ответ, как вдруг он сильно ударил меня в живот. У меня перехватило дыхание, и я со стоном упал, судорожно хватая ртом воздух.

Из ближайшей избы вышел офицер и, заметив меня, подошел ближе. Солдаты вытянулись. Я тоже встал — один посредине круга. Офицер бесстрастно осмотрел меня и что-то приказал солдатам. Двое из них подхватили меня под руки, потащили к лачуге и втолкнули вовнутрь.

Посреди плохо освещенной комнаты на полу лежал невысокий, исхудавший черноволосый мужчина. Его спутанные волосы падали на лоб, лицо изуродовано штыковым ударом. Руки его были связаны за спиной, сквозь разодранный рукав пиджака зияла глубокая рана.

Я забился в угол. Человек уставился на меня. Его черные блестящие глаза из-под густых нависающих бровей как будто вонзались в меня. Я испугался его взгляда и отвернулся.

На улице загудели моторы, загремели ботинки, винтовки, фляги. Прозвучали команды, и грузовики с ревом уехали.

Дверь открылась, и в избу вошли крестьяне и солдаты. Они выволокли раненого за руки и усадили его на телегу. Разбитые суставы плохо поддерживали тело, и человек раскачивался, как тряпичная кукла.

Нас усадили спиной к спине: меня — лицом к вознице, а раненого — лицом назад, к дороге. В телегу село двое крестьян и солдат. Из разговора крестьян я понял, что нас везут в комендатуру близлежащего городка.

Несколько часов мы ехали по хорошо накатанному шоссе, пропуская встречные колонны грузовиков. Потом телега свернула и, вспугивая по пути птиц и зайцев, поехала через лес. Раненый обмяк. Я не знал, жив ли он, и только чувствовал его вялое тело, привязанное вместе со мной к телеге.

Два раза телега останавливалась. Крестьяне угостили немца едой, а он неохотно дал им по сигарете и по желтой конфетке. Те подобострастно поблагодарили солдата. Они много пили из припрятанных под сиденьем бутылок и потом ходили в кусты мочиться.

О нас же будто забыли. Я устал, мне хотелось есть. Из леса дул теплый, пахнущий хвоей ветерок. Раненый застонал. Лошади беспокойно повели головами, их длинные хвосты хлестали по бокам, отгоняя слепней.

Мы поехали дальше. Немец заснул и ровно задышал, широко разинув рот. Он закрыл его, только когда туда чуть не влетела муха.

Вечерело, когда мы въехали на узкие улицы небольшого городка. По пути встречались каменные дома с кирпичными трубами. Заборы были выкрашены белым и голубым. На карнизах сгрудились сонные голуби.

Когда мы проехали несколько домов, нас заметили игравшие на дороге мальчишки. Окружив телегу, они внимательно рассматривали нас. Солдат потер глаза, потянулся, оправил форму и, спрыгнув с телеги, пошел рядом, не обращая внимания на окружающих.

Полку мальчишек прибывало, детвора выскакивала из каждого дома. Вдруг один парень, повыше и постарше остальных, хлестнул связанного пленника длинным березовым прутом. Раненый вздрогнул и дернулся в сторону. Ребятам это понравилось, и они начали забрасывать нас камнями и всяким мусором. Раненый поник. Я прилип к его мокрым от пота плечам. В меня тоже угодило несколько камней, но я сидел между раненым и возницей и был не такой уж удобной мишенью. Дети великолепно позабавились с нами. Они швырялись сухими коровьими лепешками, гнилыми помидорами, разлагающимися птичьими трупиками. Один из юных мучителей занялся мной. Он шел рядом с телегой и методично бил меня палкой по одним и тем же местам. Тщетно я старался собрать достаточно силы, чтобы плюнуть в его насмешливую физиономию.

В окружившей телегу толпе появились взрослые. Они кричали: «Бей евреев, бей выродков!» — и подзадоривали ребят на новые нападения. Побаиваясь, что в них случайно чем-нибудь попадут, возницы спрыгнули с телеги и пошли рядом с упряжкой. Теперь мы с раненым сделались превосходными мишенями. На нас обрушилась новая лавина камней. Мне рассекли щеку, нижняя губа кровоточила. Я плевал кровью в тех, кто шел ближе ко мне, но они ловко уворачивались.

Какой-то изверг сорвал пучок плюща и начал хлестать нас. Тело горело от боли, в меня попадали все чаще, и я опустил голову, опасаясь, что камнями мне могут выбить глаза.

Когда телега проезжала мимо какого-то неприглядного дома, из него вдруг выбежал невысокий толстый священник в потрепанной выцветшей сутане. Раскрасневшись от волнения, он ворвался в толпу и, размахивая палкой, начал без разбору бить всех по головам, рукам, лицам. Дрожа от негодования, тяжело дыша и обливаясь потом, он разгонял толпу.

Переводя дыхание, священник медленно пошел рядом с телегой. Одной рукой он вытирал вспотевший лоб, а другой крепко сжимал мою руку. Раненый, очевидно, потерял сознание — его плечи поникли, и он ритмично раскачивался, как кукла на шесте.

Телега въехала во внутренний двор комендатуры. Священнику пришлось остаться за воротами. Двое солдат развязали веревку, сняли раненого и положили его под стену. Я встал рядом.

Вскоре после этого во двор вышел высокий эсэсовский офицер в угольно-черной форме. Никогда еще я не видел такой великолепной формы. На гордо изогнутой тулье фуражки сиял череп с перекрещенными костями, ворот был украшен изображениями молнии. Рукав пересекала красная повязка с отчетливым изображением свастики.

Офицер выслушал доклад одного из солдат. Постукивая каблуками по ровному бетонному двору, он подошел к лежащему человеку. Носком сияющего высокого сапога он ловко повернул к свету голову раненого.

Мужчина производил ужасное впечатление — изрубленное лицо с проваленным носом; вместо губ рот прикрывали изорванные лохмотья кожи. Обрывки плюща, комки земли, коровьи лепешки залепили его глаза. Офицер присел на корточки и склонился к отражающейся в глянцевых голенищах сапог бесформенной голове. Он спрашивал раненого о чем-то или что-то говорил ему.

С невероятным напряжением окровавленная масса пошевелилась. Худое искалеченное тело приподнималось, опираясь на связанные руки. Офицер отодвинулся в сторону. Солнце осветило его лицо и открыло мне его идеальную, завершенную красоту — кожу белее воска, льняные, гладкие, как у ребенка, волосы. Лишь однажды в церкви я видел такое изящное лицо. Оно было нарисовано на стене, купалось в звуках органа, и только солнечные лучи, пробившиеся через пыльное мутное окно, касались его.

Раненый продолжал подниматься и уже почти сел. Во дворе воцарилась напряженная тишина. Вытянувшись, солдаты наблюдали за происходящим. Раненый тяжело дышал. Собираясь с силами, чтобы открыть рот, он раскачивался, как огородное пугало под порывами ветра. Чувствуя присутствие офицера, он накренился в его сторону.

Офицер с отвращением выпрямился, когда раненый мужчина вдруг снова зашевелил губами, хрюкнул и, очень громко выкрикнув короткое слово, похожее на «скот», упал, ударившись головой о бетон.

Услышав это, солдаты вздрогнули и ошеломленно переглянулись. Офицер выпрямился и

пролаял команду. Солдаты щелкнули каблуками, подошли к лежащему и, изготовившись к стрельбе, разрядили в него винтовки. Размозженное тело дрогнуло и затихло. Солдаты перевели затворы и снова замерли.

Офицер равнодушно подошел ко мне, постукивая гибким стеком по свежеотутюженным брюкам. Он казался мне неземным сверхчеловеком. Серый бетон подчеркивал ослепительную черноту его формы. С той самой минуты, как он вышел во двор, я не мог отвести от него глаз. Гладкая блестящая кожа лица, сверкающие золотые волосы, выглядывающие из-под фуражки, ясные серые глаза — это было недосягаемое совершенство, недоступное осквернению в этом мире людей с измученными лицами, подбитыми глазами, синеющими переломанными конечностями и зловонными изуродованными телами. Казалось, что его движениями руководили мощные внутренние силы. Его твердый голос был создан для того, чтобы возвещать смерть жалким неполноценным существам. Так сильно я еще никогда никому не завидовал. Я восхищался его высокой фуражкой, украшенной сияющим черепом с костями. Я бы с радостью сменил свое страшное для многих нормальных людей цыганское лицо на такую блестящую золотоволосую голову.

Офицер внимательно осмотрел меня. Я ощутил себя размазанным в пыли червем, беспомощной отвратительной тварью. Перед этим блистательным созданием, обладающим всеми знаками силы и могущества, я стыдился уже самого факта своего существования. Я не возражал, чтобы он убил меня. Рассматривая блестящую фигурную пряжку его кожаного ремня, которая оказалась на уровне моего лица, я ожидал его решения.

Во дворе снова все притихли. Солдаты стояли неподалеку и с готовностью ожидали новых приказов. Я понимал, что сейчас вершилась моя судьба, но повлиять на приговор было не в моих силах. Я полностью доверился рассматривающему меня человеку. Я знал, что он обладает верховной, недоступной обыкновенным людям властью.

Раздалась еще одна отрывистая команда. Широко ступая, офицер ушел. Солдаты грубо толкали меня к воротам. Сожалея, что закончилось такое замечательное представление, я медленно вышел на улицу и попал прямо в объятия поджидавшего меня там толстого священника. Теперь он показался мне еще оборваннее. Его сутана не выдерживала никакого сравнения с формой, украшенной черепом, скрещенными костями и зигзагами молний.

Перевод с английского Сергея Снигура

Продолжение следует

Чарлз Буковски

Голливуд

Итак, в шестьдесят пять лет я выбирал первый в своей жизни дом. Помнится, мой отец мечтал об этом всю жизнь. Он говорил мне: «Вот за труды всей жизни я куплю дом. Ты его унаследуешь, а со временем купишь свой и оставишь сыну два дома. А твой сын...»

Этот процесс казался мне ужасно нудным: дом за домом, смерть за смертью. Десять поколений — десять домов. А потом родится умник, который за один присест продует все это добро в карты или сожжет одной спичкой.

И вот теперь я выбирал дом, который был мне на фиг не нужен, и писал сценарий, который совсем не собирался писать. Меня затягивало в эти жернова, и я чувствовал, что не в силах противиться ходу вещей.

Первая контора по продаже недвижимости, в которую мы обратились, находилась в Санта Монике. Называлась она «Дома XXI века».

Мы с Сарой вошли в офис. За столом сидел молодой парень при галстуке, в красивой полосатой сорочке и в подтяжках. Вид у него был официальный. Он деловито перебирал бумажки. Оторвавшись от своего занятия, бросил на нас взгляд.

— Чем могу служить?

— Мы хотим купить дом, — ответил я.

Молодой человек отвернулся от нас и уставился в стенку. Прошла минута. Две.

— Пошли отсюда, — сказал я Саре.

Мы сели в машину, я нажал на стартер.

— И как ты это объяснишь? — спросила Сара.

— Не захотел возиться. Сидел себе человек, читал, а тут мы, шваль какая-то. Чего время терять!

— Но ведь это не так.

— Так или не так, но нас ткнули мордой в дерьмо.

Правда, ощущение было поганое. Конечно, у меня на лбу написано, что я с «бодуна», небрит, одет черт-те во что. И годы бедности наложили на меня свой отпечаток. Но разве можно судить о человеке только по внешности? А слова? А поступки?

— Мать честная, — засмеялся я, — того и гляди, нам вообще никто дом не продаст!

— Этот парень — просто дурак, — сказала Сара.

— Но его контора располагает самой большой сетью недвижимости в штате.

— Он дурак, — повторила Сара.

Ощущение униженности не проходило. Может, я и в самом деле какой-то ублюдочный, и единственное, что умею — стучать на машинке? И то нерегулярно.

Дорога резко пошла в гору.

— Куда это нас занесло? — спросил я.

— Топанго-каньон называется.

— Выглядит подозрительно.

— Да нет, вполне нормально. Если не обращать внимания на грязь и хипарей.

Я заметил вывеску — «Обезьяний рай». Это был бар. Я припарковался к тротуару, мы высадились. Вход блокировала целая куча мотоциклов.

Мы вошли в зал, набитый молодняком в кожанках и грязных шарфах. Лица многих исполосованы шрамами. Много бородатых, по большей части недомерков. Глаза у всех какие-то выцветшие, круглые и пустые. Казалось, эти люди приклеились к стульям и неделями не сходили с мест.

Мы нашли пару свободных табуретов.

— Два пива, — распорядился я, — и бутылку какого-нибудь пойла.

Продолжение. Начало см. «Искусство кино», 1994, № 9.

В этой части романа новых знакомств с обитателями «Мувиленда» не происходит. Но всплывает одна старая история — о Чарлзе Мэнсоне. Он стал героем фильма — доку-драмы Лоренса Меррика «Helter-Skelter» («Кавардак» — помните такую песенку «Битлз»?) о кровавом маньяке, который ловко использовал готовность «детей-цветов» поклоняться «великому человеку», главе «семьи Мэнсона», совершившей в конце шестидесятых годов несколько десятков зверских ритуальных убийств, в том числе убийство Шэрон Тейт, беременной жены режиссера Романа Поланского. — *Прим. переводчика.*

Бармен засеменил выполнять заказ.

От пива нам с Сарой сразу полегчало.

Я заметил, что с другого конца стойки на нас уставилась чья-то рожа. Круглая и слегка дебильная. Ее обладателем был молодчик с грязно-рыжей шевелюрой и такой же бородой. С абсолютно белыми бровями. Нижняя губа отвисла, словно ее тянул вниз невидимый груз. Рот слюнявый.

— Чинаски, — выговорил он. — Сукин сын, Чинаски!

Я чуть кивнул.

— Один из моих читателей, — сказал я Саре.

— О! — отозвалась она.

— Чинаски! — услышал я голос справа.

— Чинаски! — эхом откликнулось еще откуда-то.

Передо мной на стойке появилось виски. Я поднял стакан: «Спасибо, ребята!» — и опрокинул.

— Не так резво, — сказала Сара. — Не забывай, где ты находишься. А то мы с тобой отсюда никогда не выкатимся.

Бармен принес еще виски. Он был коротенький, с багровыми шрамами по всему лицу. И выглядел покруче своих клиентов. Он встал возле нас и уперся в меня глазами.

— Чинаски, — сказал он. — Величайший в мире писатель!

— Если вы настаиваете, — ответил я, взял стакан и передал Саре, которая махнула его залпом.

Сара кашлянула и поставила стакан на стойку.

— Это чтобы тебе меньше досталось.

Вокруг нас потихоньку скапливался народ.

— Чинаски, Чинаски... Мать твою... Я все твои книжки прочитал. Все до единой! Надо же — могу вот так запросто хлопнуть тебя по заднице! Чинаски, давай дернем на пару! Хочешь, я тебе твой стишок прочитаю?

Я расплатился, и мы дали ходу. Мне опять бросились в глаза кожаные куртки, бледность и атмосфера безрадостности.

Что-то жалкое было во всех этих беднягах, я почувствовал безотчетную тоску, и мне захотелось протянуть к ним руки, обнять и утешить, как какому-нибудь Достоевскому, но я, слава Богу, смекнул, что они только рассмеются мне в глаза.

Этот мимолетный приступ сострадания гроша ломаного не стоил.

Они проводили нас до машины. «Чинаски, Чинаски... А кто эта прекрасная леди? Ты ее не стоишь, парень! Чинаски, куда же ты, выпей с нами! Будь человеком! Будь таким, как твоя писанина, Чинаски, не будь мудаком!»

Они, конечно, имели на меня право. Мы сели в машину и медленно двинулись сквозь толпу, которая нехотя расступалась, посылая нам воздушные поцелуи. Кто-то хлопнул ладонью по стеклу...

Я вырулил на шоссе.

— Значит, это и есть твои читатели? — спросила Сара.

— Да, видимо, мой основной контингент.

— А порядочные тебя совсем не читают?

— Надеюсь, что читают и они.

Дальше мы ехали молча. Потом Сара спросила:

— О чем ты думаешь?

— О Деннисе Боди.

— Кто такой Деннис Боди?

— Мой единственный школьный друг. Я думаю, что стало с ним теперь.

•

По дороге я увидел вывеску «Недвижимость. Фирма «Радуга».

Я припарковался. Место для стоянки было плохо вымощено, в ямах и выбоинах. Мне удалось найти более-менее ровную площадку. Мы пошли в контору. Прямо на пороге сидела жирная грязно-белая курица. Я поддел ее носком. Она встрепенулась, выпустила дерьмеца, впорхнула в комнату, выбрала местечко в уголке и уселась.

За столом сидела дама лет сорока пяти, костлявая, с прямыми седыми волосами, украшенными красным бумажным цветком. Она прихлебывала пиво и курила «пэлл-мэлл».

— Ах, батюшки, здрасте! — обрадовалась она нам. — Ищете что-нибудь в наших краях?

— Можно сказать и так, — ответил я.

— Будем считать, вы так и сказали! — захохотала она.

Дама, не отрываясь, допила пиво и протянула мне визитку:

«Радуга». Продажа недвижимости.
У нас есть то, что вам нужно.
Лайла Грант,
к вашим услугам.

Лайла поднялась с места.

Не заперев дверь конторы, она села в машину. Это была «комета» 62-го года выпуска. Я сразу ее узнал, у меня когда-то была такая. Она выглядела точь-в-точь как моя крошка, когда я продавал ее на металлолом.

Мы пристроились в хвост и поехали вверх по извилистой грязной дороге. Несколько минут мы передвигались в кромешной тьме. Улицы не освещались совсем, а по обеим сторонам зияли пропасти. Я подумал, что ехать тут поздно вечером, без огней и сильно поддавши, не так уж безопасно.

Наконец мы подкатили к некрашеному деревянному дому. Когда-то, конечно, его красили, судя по всему — в грязновато-белый цвет, но время почти не оставило на нем следов былой красоты. Дом здорово осел, накренился вперед и набок. И был он большой и какой-то родной.

Вот что значит, подумалось мне, брать аванс за ненаписанный сценарий и пользоваться услугами налогового консультанта.

Мы ступили на крыльцо, и доски прогнулись под нашей тяжестью. Я весил 228 фунтов — за счет жира, а не мускулов. Ах, молодость, где ты! Когда-то я весил 144 при росте в 6 футов: то были времена, когда мне нечего было жрать и хорошо писалось.

Лайла стукнула в дверь.

— Дарлин, золотко, ты в порядке? Соберись, дорогая, принимай гостей, желающих осмотреть твой замок! Ха-ха-ха!

Лайла толкнула дверь, и мы вошли.

Внутри было темно и воняло подгорелой индейкой. Крылатые тени метались по стенам. На шнуре болталась голая тусклая лампочка. Изоляция ободралась, провода обнажились. У меня по спине пробежал холодок. Предвестник страха. Но меня успокоила мысль, что за такую развалюху дорого не запросят.

Из тьмы возникла Дарлин. Огромный накрашенный рот. Растрепанные волосы. Глаза, источающие доброту, которую не одолели прожитые годы. Рыхлая фигура затянута в джинсы и выцветшую блузку в цветочек. В ушах голубые клипсы, похожие на глазные яблоки. В пальцах самокрутка. Дарлин бросилась нам навстречу.

— Лайла, ты спятила? Что стряслось?

Лайла взяла у Дарлин самокрутку, затянулась и тут же отдала.

— Как поживает твой одноногий придурок братец Уилли?

— А, черт его задери, опять загремел в тюрягу. Ему скучно делается, когда его не имеют покрупному.

— Не бойсь, кто на него позарится!

— Думаешь?

— Не сомневайся.

— Ну, дай Бог.

Нас представили друг другу. Повисло молчание. Мы стояли, будто нам отшибло память и мы позабыли, какого черта сюда закатились. Мне это даже понравилось. Простою, думал я, сколько получится. И сосредоточился на разлохматившемся шнуре с лампочкой.

Медленным шагом вошел худой мужчина. Он ставил вперед одну ногу, потом осторожно подтягивал вторую. Шел как слепец без палки. Подгреб к нам. Лица не видать в густой кудрявой бороде. Но глаза были замечательные. Темно-зеленые. Изумруды, а не глаза. В общем, стоило ехать, чтобы увидеть этого сукина сына. И улыбка у него была грандиозная. Он приблизился еще. Остановился и все улыбался, улыбался.

— Мой муж, — представила его Дарлин. — Двойной Квартет.

Он кивнул. Мы с Сарой тоже кивнули.

Наклонившись ко мне, Лайла прошептала:

— Они раньше в кино работали.

Сара стала подавать признаки нетерпения.

— Ну ладно, давайте посмотрим дом.

— Конечно, дорогая, ноги в руки, и за мной.

Мы двинулись вслед за Лайлой в соседнюю комнату. Оглянувшись, я увидел, как Двойной Квартет взял у Дарлин самокрутку и сделал затяжку.

Черт побери, и чудные все же были у него глаза! И впрямь — зеркало души. Но улыбка — это уже перебор.

Мы оказались не то в передней, не то в гостиной. Мебель отсутствовала. Только к стенке был прицеплен за конец пустой водяной матрас, на котором красной краской красовалась надпись: ПАУК ПОЕТ В ОДИНОЧЕСТВЕ.

— Гляньте-ка сюда, во двор, — сказала Лайла. — Прелестный вид!

Мы выглянули в окно. Двор был под стать дороге, по которой мы ехали, только еще хуже: выбоины, грязные лужи, камни. Валялся разбитый унитаз.

— Очень мило, — сказал я. — Оригинально.

— Обитель художников, — пояснила наша посредница.

Я тронул занавеску, висевшую на окне. Кусок, за который я взялся, тут же отвалился.

— Эти люди погружены в свой внутренний мир, — сказала Лайла. — Они не обращают внимания на житейские мелочи.

Мы стали подыматься наверх. Лестница оказалась на удивление прочной. Ее добротность както сразу примирила меня с остальным.

В спальне тоже ничего не было, кроме водяного матраса, на сей раз наполненного. Он одиноко притулился в углу. И почему-то вздулся с одного краю, так что казалось, что он вот-вот лопнет.

Ванная была выложена плиткой, но пол так давно не мыли, что она почти исчезла под слоем грязи.

Коричневая краска, которой был выкрашен туалет, облупилась, и проступили более ранние слои точно такой же. Столь мерзкого сортира мне еще не приходилось видеть ни в одном самом занюханном баре; я мысленно перебрал их в памяти и убедился, что такой жуткой хезаловки она не сохранила. Я на минутку выскочил на крыльцо вдохнуть свежего воздуха, усилием воли отогнал от себя образ увиденного и прошел в ванную.

— Извините, — сказал я.

Лайла меня поняла.

— Уж это вы нас извините, — сказала она.

Я постарался не зацепиться взглядом за саму ванну, но надписи над ней бросались в глаза:

Если Тим Лири не Бог, значит, Бог умер.
Мой отец умер в бригаде Авраама Линкольна.
И у дьявола есть киска.
Чарлз Линдберг — минетчик.

Там были и другие граффити, но их невозможно было разобрать под слоем грязи.

— А теперь погуляйте сами, осмотритесь, прочувствуйте, так сказать, дух места. Покупка дома — такая морока. Не торопитесь и чувствуйте себя как дома.

Лайла вышла. Слышно было, как она спустилась по лестнице. Мы с Сарой пошли в холл. Со стены на веревке свисал заржавленный кофейник.

— Ой, мамочки, — сказала вдруг Сара, — мамочки!

— Что такое?

— Я вспомнила, что видела фотографию этого дома. Только сейчас вспомнила! То-то, думаю, мне всё знакомым кажется!

— И что же это за дом?

— Один из тех, где кого-то Чарлз Мэнсон укокошил!

— Ты уверена?

— Да, да!

— Надо сматываться...

Мы стали спускаться по лестнице. Внизу нас поджидала вся компания: Лайла, Дарлин и Двойной Квартет.

— Ну, — спросила Лайла, — что скажете?

— У меня есть ваш телефон, — ответил я, — созвонимся.

— Если вы творческие люди, — вставила Дарлин, — мы сбавим цену. Мы любим творческих людей. Вы творческие?

— Нет, — ответил я. — По крайней мере, я — нет.

— Я могу вам показать кое-что еще, — сказала Лайла.

— На сегодня хватит, — ответила Сара. — Надо передохнуть.

Нам пришлось пройти мимо каждого из них, и покуда мы прощались, Двойной Квартет все улыбался, улыбался...

•

Район Марина дель Рей переживал не лучшие времена. Для верности Джон Пинчот пользо-

вался, передвигаясь в этих местах, зеленым «понтиаком» 1968 года, а Франсуа Расин — коричневым «фордом» 1958-го. А иной раз они не брезговали и мотоциклом — на этот случай у них имелась пара «кавасаки» — 750- и 1000-литровый.

Однажды за руль ветерана-«форда» сел Веннер Зергог, он забыл залить в радиатор воды, и мотор заглох навеки.

— Что поделаешь — гений, — сказал мне Джон. — Не от мира сего.

Когда Франсуа Расин слинял во Францию, Джон продал «форд».

И вот наступил день, когда он позвонил мне.

— Мне приходится съезжать. Тут затевают строить отель или еще что-то в этом роде. Черт, ума не приложу, куда деваться. Мне нельзя уезжать из города, надо подзаняться твоим сценарием. Как, кстати, он продвигается?

— Помаленьку.

— У меня наклевывается неплохая сделка. А если не выгорит, есть на примете один парень в Канаде. Только вот этот чертов переезд. Уже бульдозеры подогнали.

— Слушай, Джон, располагайся у меня. У нас есть наверху лишняя спальня.

— Ты серьезно?

— Вполне.

— Я в доме не засиживаюсь. Ты меня и видеть не будешь.

— Ты «понтиак» еще не сбагрил?

— Нет.

— Ну, загружайся и давай сюда.

Я спустился вниз и сообщил Саре новость.

— У нас тут Джон немного поживет.

— Какой?

— Джон Пинчот. Его хижину стирают с лица земли. Бульдозерами. Пускай у нас перекантуется.

— Хэнк, ты же ни с кем не уживаешься. В момент взбеленишься.

— Ненадолго ведь.

— Ты будешь наверху на машинке стучать, а я тут внизу за все отдуваться.

— Устроимся как-нибудь. Не забывай, что Джон выплатил мне аванс за сценарий.

— Ну, Бог в помощь, — сказала она, повернулась и ушла в кухню.

Первые два вечера прошли сносно: мы с Джоном и Сарой пили и болтали. Джон травил байки, все больше про то, как трудно ладить с актерами и к каким ухищрениям приходится прибегать, чтобы они худо-бедно справились с ролью. Например, один парень в разгар съемок отказался произносить текст. Все делал как полагалось, но молчал как удавленный, требовал, чтобы какой-то там эпизод сняли по его причуде. А съемки шли где-то у черта на куличках, в джунглях, деньги кончались, и времени оставалось в обрез. И тогда Джон ему говорит: «Черт с тобой, будь по-твоему». И сняли эпизод, как он хотел, и звук записали. Только пленку в аппарат не зарядили. И все дела.

Во второй вечер вино текло рекой. У меня тоже язык развязался, и я пересказывал свои старые истории. Когда перевалило за полночь, Джон сказал: «Гизелла влюбилась в одного режиссера, а у него всего одно яйцо...»

Гизелла — парижская подружка Джона.

— Жаль, — сказал я.

— Теперь еще хуже стало. Второе тоже отказало. Рак. Гизелла в отчаянии.

— Да, невезуха.

— Еще бы. Я утешал ее как мог. Пишу, звоню. И прямо в разгар съемок.

(Неприятности всегда случаются в разгар съемок.)

Гизелла — знаменитая французская актриса. Они с Джоном делили кров в Париже.

Мы с Сарой попытались его успокоить. Он взял сигару, обрезал кончик, лизнул, зажег, сделал затяжку и выпустил клуб ароматного дыма.

— Знаешь, Хэнк, я всегда знал, что ты напишешь для меня сценарий. Интуиция подсказывала. Причем я давно это знал. И давно начал искать деньги.

— Еще неизвестно, что у меня получится.

— Известно. Я читал все твои вещи.

— Мало ли что было. В писательском деле больше «бывших», чем в любом другом.

— К тебе это не относится.

— Я согласна с ним, Хэнк, — сказала Сара. — Ты настоящий ас. Зубы съел на этом деле.

— Но сценарий! Это все равно что с роликовых коньков встать на настоящие. И сразу выйти на лед.

— У тебя получится. Я был уверен в этом еще в России.

— В России?
— Да, прежде чем мы познакомились, я ездил в Россию искать деньги под этот проект.
— О котором я ни ухом ни рылом...
— Вот именно. Об этом знал только я. Из достоверных источников мне стало известно, что в России есть одна дама, у которой на счету в швейцарском банке восемьдесят миллионов.
— Похоже на дешевый телевизионный триллер.
— Похоже. Но я навел справки. У меня надежные каналы проверки. Но об этом я распространяться не стану.
— Нам это ни к чему, — сказала Сара.
— В общем, я раздобыл ее адрес. И начал плести интригу. Стал писать ей письма.
— И что — вкладывал в конверты свое фото в голом виде?
— Не сразу. Поначалу письма носили формальный характер. Я писал, что случайно наткнулся на ее адрес: он был нацарапан на клочке бумаги в коробке из-под обуви, которую я нашел в одном парижском доме. Я высказал предположение, что это перст судьбы. Вы не представляете, сколько потов с меня сошло, пока я сочинял всю эту муру!
— И все ради того, чтобы снять фильм?
— О, ради этого я и не на такое готов!
— Даже на убийство?
— Фу, что за вопрос! Итак, я слал ей письмо за письмом, и мало-помалу они превращались в любовные.
— Я и не подозревала, что ты знаешь русский, — сказала Сара.
— Я писал по-французски. У дамы был переводчик. Она отвечала мне по-русски, а мне переводили на французский.
— Нет, это не годится даже для телевидения.
— Не спорю. Но меня сверлила мысль о ее миллионах, и оттого письма делались нежнее и нежнее. До крайности.
— Выпей-ка, — сказал я, наливая ему в стакан.
— И вот наконец она приглашает меня в гости. Я нежданно-негаданно оказываюсь в снегах России.
— В снегах России, значит...
— Я снял номер, который КГБ наверняка нашпиговал «клопами». В том числе туалет. Им было слыхать, как мои какашки шлепаются в дно унитаза.
— Так и слышу этот звук.
— Не перебивай, слушайте дальше. Договариваюсь о свидании с дамой. Еду к ней. Стучу. Дверь открывается — на пороге прелестное создание. В жизни не видел такой красоты!
— Джон, умоляю...
— Увы, то была не моя корреспондентка, а переводчица.
— Джон, — спросила Сара, — признайся, сколько ты выпил до нас?
— Нисколько! Ни грамма! И говорю вам как на духу! Чистую правду! Ну вот, значит, вхожу в комнату, а там сидит старая карга, вся в черном, без зубов. Зато в бородавках. Подхожу, кланяюсь. Беру ее руку, закрываю глаза и целую. Переводчица садится в кресло, наблюдает. Я к ней поворачиваюсь и говорю: «Мне хотелось бы поговорить с вами наедине». Она что-то говорит старухе. Та смотрит на меня и что-то отвечает. Девушка переводит: «Метра сказала, что хочет побыть с вами вдвоем. Но в церкви. Метра очень набожная».
«Я влюблен в вас», — говорю я девушке. Они опять переговариваются, девушка переводит: «Метра говорит, что любовь возможна, но сначала вам следует пойти с ней в церковь». Я киваю в знак согласия, старуха медленно встает с кресла, и мы уходим, оставляя прекрасную переводчицу...
— Нет, эта шутка, пожалуй, тянет на «Оскара», — сказал я.
— Потерпи. Я все-таки рассказываю о том, как выбивал деньги под твой будущий сценарий.
— Прости Бога ради, Джон, я весь внимание.
— Ну вот, приходим в церковь, опускаемся на колени. Я неверующий. Стоим на коленях, молчим. Потом она дергает меня за руку. Поднимаемся, идем к алтарю. Перед ним полно свечей. Какие горят, какие нет. Мы зажигаем негорящие. Она от этого возбуждается. Губы дрожат, в уголках рта пена. Слюна стекает, исчезает в морщинах. Нет, я старость уважаю! Но иногда она отвратительна.
— А по-моему, чем меньше мыслей, тем моложавей вид.
— Вряд ли эта старуха изнуряла себя думами... Ну так вот, возжигание свечей сильно ее возбудило. Она стиснула мне руку — в этой дьяволице оказалось столько силищи! — и потянула к распятию.
— Та-ак...
— Тут она меня отпустила, хлопнулась на колени и стала лобзать ноги Христа. Все их исслю-

нявила. Впала в раж. Затряслась вся. Потом поднялась, взяла меня за руку и указала на то место, которое только что целовала. Я улыбнулся. Она опять показывает. Я опять улыбаюсь. Тут она меня сграбастала и давай пихать на пол. Черт, думаю, ни хрена себе, вот попал, но вспоминаю про восемьдесят миллионов, бухаюсь на колени и целую ноги Спасителя. Они там, в России, их не вытирают. Слюна Метры, пыль — в общем, мне стоило немалых сил себя превозмочь. Метра опять меня сграбастала и потащила туда, где стоял народ. Мы снова опустились на колени. И вдруг она обхватывает меня руками и прижимается ртом к моим губам. Повторяю, я против старости ничего не имею, но это было все равно что целовать канализационный сток. Я отпрянул. Меня будто под дых ударили. Я отвернулся и сблевнул. Мы вместе покинули церковь. Я проводил ее до дому, купил бутылку водки и вернулся к себе в номер.

— Знаешь, если бы я такое написал в сценарии, мне бы дали пинка под зад.

— Ясное дело. Но это еще не все. За водкой я все обдумал и решил не отступать. Старуха, судя по всему, не в своем уме. Только безумец стал бы целоваться в церкви, правда? Разве что при венчании. А что, если...

— Поцеловался, можно и жениться? — догадался я.

— Так или иначе, сперва надо было убедиться в реальности восьмидесяти миллионов. Усидев бутылку, я принялся за длинное любовное письмо Метре, держа в уме переводчицу. И где-то между жарких любовных строк ввернул фразу о том, что хочу-де снять кино о нас двоих и что краем уха слыхал о ее швейцарских денежках. Но это, мол, конечно, никакого отношения к моему появлению не имеет, хотя у меня и нет никаких средств. Просто мне ужас как хотелось воплотить на экране нашу любовь, чтобы о ней узнал весь мир.

— И все это ради того, чтобы добыть денег на постановку сценария, про который Хэнк даже не подозревал? — осведомилась Сара.

— Точно так.

— Ты спятил, — сказал я.

— Возможно. Тем не менее старая дама получила мое письмо и согласилась поехать со мной в Швейцарию забрать деньги из банка. Мы стали готовиться к отъезду. Совершили еще две совместные прогулки — поцеловать ноги Христу, возжечь свечи и облобызаться... А потом мне позвонил мой агент. Женщину, что хранила деньги в швейцарском банке, звали точно так же, как и мою старуху, и возраст у нее был такой же, только родилась она в другом месте и от других родителей. Вот такое идиотское совпадение. Я сел в лужу. Деньги пришлось выслеживать сызнова.

— Нет повести печальнее на свете, — сказал я.

— И каждое слово в ней — сущая правда, — сказал Джон.

— Что же заставляет тебя терпеть такие муки из-за какой-то киношки? — спросила Сара.

— Любовь, — ответил Джон.

•

Пару дней спустя мы опять приехали на студию Денни Сервера в Венисе.

— Тут один умник сочинил сценарий тоже про пьянь, — сказал Джон. — Поглядим?

И мы втроем — Джон, Сара и я — пошли смотреть кино. Народ в зале уже расселся по местам. А бар был закрыт.

— А бар закрыт, — сказал я Джону.

— Закрыт, — повторил он.

— Надо было чего-нибудь взять...

— Через квартал отсюда винный магазин. На той стороне, где набережная.

— Мы мигом.

Мы взяли пару красненького и открывалку. На обратном пути нас дважды останавливали попрошайки. В общем, когда мы добрались до студии и вошли в зал, попали в густую тьму — фильм уже крутили.

— Черт, — сказал я, — ни фига не видать.

На меня зашикали.

Я огрызнулся.

— Будьте любезны, потише, — пропищал женский голос.

— Давай сядем в первый ряд, — сказала Сара, — там вроде есть места.

Мы протиснулись вперед. Я наступил кому-то на ногу и услышал в свой адрес: «Ублюдок!»

— От такого слышу, — ответил я.

Нам все-таки удалось нащупать два пустых кресла, и мы сели. Сара достала сигареты и спички, я откупорил бутылку. Стаканов у нас не было, я отхлебнул из горла и передал бутылку Саре. Она тоже отпила, вернула мне бутылку и прикурила сигареты для нас обоих.

Сценарий к фильму «Возвращение из ада» сработал парень, который раньше гнал «мыльные оперы», — Пэт Селлерс. Он стряпал серию за серией, покуда не проиграл схватку бутылке. И пошло-поехало: развод, утрата семьи, дома. Короче, Пэт скатился на самое дно. Но он совершил свой «кам-бэк», вернулся из ада. Написал вот этот самый сценарий. Ходит сухой как лист. Лекции какие-то читает. В помощь алкоголикам.

Я еще разок приложился к бутылке и передал ее Саре.

Не отрываясь от экрана. Там изображали социальное дно. Была ночь, развели костер. Для социальных низов герои выглядели слишком прилично одетыми. И совсем не походили на бродяг. Больше на голливудскую массовку или телевизионных статистов. И у каждого — машина с прицепом. Прямо с конвейера. Я таких и не видал никогда. Может, их специально наштамповали для съемок?

— Дай бутылку, — попросил я Сару.

Подняв ее над головой, я сделал внушительный глоток. И снова услыхал за спиной шипенье.

— Что за люди! — пожаловался я Саре. — Чего им от нас надо?

— Ума не приложу.

Я опять стал глядеть кино про бродяг с автоприцепами. Один из них толкал речь. Остальные внимали.

— ... бывало, просыпаюсь — не пойму, где я. Одеваюсь, выхожу, ищу машину — нет. И черт ее знает, куда подевалась. Иной раз часами искал...

— Это правильно, — сказал я Саре. — Со мной такое тыщу раз случалось.

Сзади опять зашикали.

— ... я не вылезал из вытрезвителей. Деньги терял. Зубы мне высаживали. В общем — совсем пропащий был человек. И еще мой кореш-собутыльник Майк погиб в автоаварии.

Сара ткнула меня в бок.

— А теперь я в полном порядке. Сплю прекрасно. Начинаю чувствовать себя полезным членом общества. И Господь мне дороже этой дьявольской пьянки.

На глазах у него выступили слезы.

Сара опять меня пихнула.

А парень на экране продекламировал стишок:

Вот я опять нашел себя,
Я снова человек.
Из бездны Бог меня воззвал,
Я завязал навек.

Он поклонился, и все зааплодировали.

Потом завела речь женщина. Она пристрастилась к выпивке на вечеринках. Оттуда все пошло. Стала пить в одиночку. Цветы на окнах завяли, потому что она перестала их поливать. В потасовке с дочкой пырнула ее столовым ножом. Муж тоже запил. Потерял работу. Не вылезал из дома. И они пили вместе. Однажды она села в машину и уехала, взяв с собой чемодан с вещами и кредитные карточки. Пила в мотелях. Пила, курила и смотрела телек. Она любила водочку. Раз ночью прикорнула с сигаретой, и постель загорелась. Приехали пожарные. Она лежала вдрабадан пьяная, в одной ночной рубашке. Кто-то из пожарных ущипнул ее за ягодицу. Она засмущалась, прыгнула в машину, как была в дезабилье, прихватив только сумочку. Ехала и ехала как заведенная. К полудню следующего дня очутилась на пересечении Бродвея и четвертой улицы. Резина стерлась, и она ехала на ободах, оставляя на асфальте колеи. Ее остановил полицейский. Загребли в изолятор. Шли дни. Никто не приходил ее навестить — ни дочь, ни муж. Она была совсем одинока. И вот однажды она сидит с воспитателем, и тот ее спрашивает: «Зачем же ты так упорно губишь себя?» — а она глядит на него и видит: на нее смотрит не воспитатель, а сам Спаситель. Вот и все...

— А как она догадалась, что это Спаситель? — громко спросил я.

— Что там за тип? — послышался в ответ чей-то голос.

Бутылка моя на тот момент опустела. Я откупорил новую.

Тут третий персонаж завел свои историю. Костер все горел и горел. Хотя никто не подбрасывал в него поленьев. И никто эту компанию не беспокоил. Закончив рассказ, третий исповедующийся полез в прицеп и вытянул оттуда дорогущую гитару.

Я отхлебнул и передал бутылку Саре.

Парень подтянул колки и запел. Вполне правильно, поставленным голосом.

Пошла панорама: камера выхватывала то одно лицо, то другое. Все были зачарованы музыкой; кое-кто плакал, другие блаженно улыбались. Наконец песня кончилась, раздались жаркие сердечные аплодисменты.

— В жизни не видывал такой липы, — сказал я Саре.

А кино все не кончалось. Актеры по очереди рассказывали свои истории. На свет Божий было извлечено еще несколько дорогих гитар. Потом последовал грандиозный финал. Появилась ударная «звезда». Все лица обратились к нему. Наступила пауза. Тут он запел. Песню подхватила женщина. Подтянули другие. Слова, оказалось, всем известны. Вступили гитары. Зазвучал хор надежды и братства. Смолк. Кино кончилось. Зажегся свет. Пэт Селлерс поднялся на сцену. Зал зааплодировал.

Выглядел он ужасно. Лицо мертвое, глаза безжизненные. Он начал говорить.

— Я не пью уже пятьсот девяносто пять дней...

Взрыв аплодисментов.

Селлерс продолжал:

— Я излечиваюсь от алкоголизма... Мои друзья тоже излечиваются от алкоголизма.

— Пошли отсюда, — шепнул я Саре.

Мы прикончили бутылку. Поднялись и направились на выход, к машине.

— Черт, — сказал я, — а Джон где? Куда он делся?

— Он был в зале, — ответила Сара.

— Он, между прочим, хотел нас ввести в киношную элиту.

— Да, там прямо плюнуть некуда было — сплошные члены Академии.

Мы сели в машину и двинулись к шоссе.

Я пришел к выводу, что большинство тех, кто причисляет себя к алкашам, вовсе даже не алкаши. Чтобы сделаться заправским алкоголиком, требуется не меньше двух десятков лет. Я стал им на сорок пятом году жизни и еще ни разу об этом не пожалел.

Мы вырулили на шоссе и направились навстречу реальности.

•

А сценарий все-таки надо было писать. Я сидел у себя наверху наедине с IBM. Сара была в спальне через стенку справа. Джон внизу смотрел телевизор.

А я, значит, сидел у себя. Бутылка уже наполовину опустела. Никогда еще я не испытывал таких трудностей, никогда не страдал от писательского запора. Это дело всегда давалось мне играючи. Я слушал радио, попивал себе, а слова сами ложились на бумагу.

Джон, конечно, прислушивался к стуку машинки. Так что приходилось хоть что-нибудь выстукивать. Я принялся за письмо приятелю, который преподавал английский в университете Кол на Лонг-Бич. Мы переписывались уже двадцать лет.

Я начал:

«Привет, Гарри!

Ты спрашиваешь, как дела? Совсем неплохо. Позавчера с бодуна поехал ко второму заезду, выиграл десятку. Я уже не заглядываю в «Бюллетень скачек». По моим наблюдениям, те, кто следует его советам, продуваются с гарантией. Я изобрел собственную систему, о которой, конечно, не стану распространяться. Знаешь, если у меня вконец разладится с писаниной, я, пожалуй, переключусь на тотализатор.

Я выработал свою систему благодаря познаниям в начальной военной подготовке, приобретенным в средней школе. Нам приходилось изучать такой кирпич — учебник по вооружению, там был раздел, посвященный артиллерии. Как сейчас помню, было это в 1936 году, задолго до изобретения радаров и прочих умных штук, с помощью которых можно все рассчитать, сидя за столом. Эта книжка вышла до начала эры IBM, а может, впрочем, и позже, не уверен. Наш капитан, бывало, спрашивал: «Ларри, как по-твоему, сколько до неприятеля?»

— 625 ярдов, сэр.

— Майк?

— 400 ярдов, сэр.

— Барни?

— 100 ярдов, сэр.

— Слим?

— 800 ярдов, сэр.

— Билл?

— 300 ярдов.

Потом капитан складывал эти ярды и делил на число ответов. В данном случае конечный ответ был 445 ярдов. Ориентируясь на эту дистанцию, и вели условную бомбардировку, обеспечивающую разгром противника.

Спустя много лет на ипподроме меня вдруг осенило: отчего бы не применить свои познания в области артиллерии к лошадям? Эта система исправно мне послужила, но, как часто бывает,

вмешался человеческий фактор: монотонность утомляет, и тогда начинаешь метаться из стороны в сторону. Мне обязательно нужно, чтобы под рукой было штук 25 разных систем, основанных на неординарных логиках. Я люблю свободу маневра.

Надеюсь, у тебя все в порядке и наши юные студентки не слишком тебя изнуряют, хотя, может быть, лучше надеяться на обратное.

Слушай, а правда, что Селин и Хемингуэй умерли в один день?

Надеюсь, у тебя все в порядке?..

Пусть они плачут,

твой —

Генри Чинаски».

Я вытащил лист бумаги из машинки, сложил, надписал конверт, нашел марку. Ну вот, программа на вечер выполнена. Я допил бутылку, открыл другую и пошел вниз.

Джон сидел перед выключенным телевизором. Я принес стаканы и сел рядом. Налил вина.

— Слышал, как ты стучал, — сказал Джон.

— Джон, я писал письмо.

— Письмо?

— Хлебни.

— Ладно.

Мы выпили по первой.

— Джон, ты мне заплатил за этот долбаный сценарий...

— Да, но...

— У меня не получается. Я торчу там, наверху, мучаюсь, а ты тут сидишь и прислушиваешься к стуку машинки. Это тяжко.

— Я мог бы уходить куда-нибудь по вечерам.

— Нет, лучше тебе совсем съехать. Я так не могу. Прости, старик, я свинья, я свиной потрох, но тебе надо подыскать другое место. Иначе я не смогу писать. Такой уж я слабак.

— Понимаю.

— Правда?

— Конечно. Я все равно собирался съезжать.

— Как?

— Франсуа возвращается. Покончил со своими делами во Франции. Мы хотим поселиться вместе. Я подыскиваю место. И, кажется, уже нашел. Просто не хотел говорить тебе раньше времени.

— А вы потянете?

— Деньги у нас есть. Мы объединяем капиталы.

— Может, тогда ты в самом деле простишь меня за то, что я чуть не вышвырнул тебя на улицу?..

— Пустяки. Ты избавил меня от необходимости извиняться за неожиданный отъезд.

— Надеюсь, ты не пытаешься обдурить старого пьяницу?

— Да нет же. Но все же скажи: ты написал хоть несколько строчек?

— Кое-что накорябал.

— Позволишь взглянуть?

— Конечно, дружок.

Я пошел наверх, взял несколько готовых страничек, принес в гостиную и положил на кофейный столик. Потом поднялся в спальню.

— Сара, идем праздновать!

— Что именно?

— Джон нас покидает. Я снова смогу работать!

— А ты его не обидел?

— Надеюсь, что нет. Просто возвращается Франсуа, они собираются снять квартиру на двоих.

Мы спустились вниз. Сара принесла третий стакан. Джон углубился в чтение.

Увидев меня, он расплылся в улыбке.

— Гениально, черт тебя подери! Я не сомневался, что у тебя получится!

— Ты ведь не станешь издеваться над старым пьяницей?

— Ни за что.

Сара подсела к нам, мы втроем мирно выпили.

Джон снова заговорил.

— Я звонил Франсуа через Веннера Зергога. Бедняга опять слетел с резьбы. В запое. Получил гонорар и запил. Старая история...

— Это ты о чем?

— Он большой артист, но как запьет — труба. Забывает текст и что ему делать в кадре. Делается совсем невменяемым. Сейчас то же самое.

— А что именно?

— Да как всегда. Сперва вроде все нормально. И вдруг он будто перестает понимать, что ему говорят. Я, например, говорю: «Пройди вот здесь и скажи то-то и то-то». А он не слушается. Идет не туда и несет околесицу. Я спрашиваю: «Почему ты меня не слушаешь?» Молчит. Однажды на съемках ушел с площадки, снял штаны и показал задницу. Трусов на нем не было.

— Черт подери, — сказал я.

— Или чепуху какую-то порет: «Следует ускорить естественный процесс умирания». Или: «Жизнь других ущемляет мою собственную».

— Похоже, с парнем совсем худо.

— Боюсь, что да.

Мы пили до самого утра, пока совсем не рассвело.

Проснулся я около полудня. Сошел вниз и стукнул в дверь Джона. Ответа не было. Я открыл дверь. Джона и след простыл. На столе белела записка:

«Дорогие Хэнк и Сара,

Огромное спасибо за выпивку и все прочее. Я чувствовал себя у вас как особо важная персона.

Хэнк, твой сценарий оправдал все мои надежды. И даже превзошел. Прошу тебя, продолжай.

Я позвоню вам и сообщу свой номер.

Сегодня замечательный день. День рождения Моцарта. Весь день будет звучать чудесная музыка.

Ваш Джон».

От всех этих слов мне стало и гадко, и хорошо — впрочем, это мое почти всегдашнее состояние. Я поднялся наверх, пописал, вычистил зубы и лег под бочок к Саре.

•

В тот вечер, в отсутствие Джона, прислушивающегося снизу к стуку машинки, сценарий пошел вовсю. Я писал о молодом человеке, которому хотелось сочинять и пить, причем успех в первом зависел от меры второго. Этим молодым человеком был я. В прошлом. То было неплохое время, наполненное ожиданием и бездельем. Теперь в моей памяти оживали посетители одного бара, который я частенько навещал. Я снова видел их лица, тела, слышал их голоса и речи. Этот бар обладал какой-то неодолимой притягательной силой. Мне вспомнились мои схватки с барменом. Я был не таким уж отменным бойцом. У меня слишком маленькие руки, к тому же я недоедал, здорово недоедал. Зато я был живчик и хорошо держал удар. Мне мешало неумение как следует разозлиться во время драки, даже если речь шла о жизни и смерти. Для меня борьба оставалась игрой. Несерьезным делом. Наши драчки с барменом ублажали завсегдатаев, которые держались кучкой. Я был чужаком. Надо сказать насчет выпивки: мне бы нипочем не выдержать этих боев, оставайся я трезвым. Когда я надирался, тело становилось словно резиновое, а голова делалась непробиваемой. Растянутые связки, распухшие губы да разбитые коленки — вот и все дела. Ну, и еще шишки на голове.

Как, однако, обратить все это в сценарий? Так или иначе, этот кусок моей жизни оставался единственным, который я еще не описал. Соображалка у меня тогда работала не хуже, чем у других, и глаза смотрели куда надо. Я узнал о существовании целого параллельного мира погибших душ, обитавших в пивнушках — днем, ночью и всегда, до самой смерти. Мне никогда не приходилось читать об этом особом мире, и потому я решил написать о нем сам, так, как я его помнил. И добрая старая машинка покладисто застучала.

На следующий день около полудня раздался звонок. Звонил Джон.

— Я нашел жилье. Франсуа приехал. Отличнейший дом, две кухни, и плата ничтожная.

— Где?

— В Венисе, в гетто. Брукс-авеню. Одни черные. На дорогах война. Роскошь!

— Ой ли?

— Приезжай, увидишь своими глазами.

— Когда?

— Да сейчас!

— Не знаю...

— Нельзя же упустить такой случай! Тут под нами соседи, нам слышно все, что они говорят, и как у них радио играет! И на каждом шагу — банды! Здесь построили общежитие. Денег никто не платит. Им отключили свет, воду, газ — хоть бы хны! Это просто военная территория! Полиция сюда носу не кажет, как в другой стране живем! Мне нравится! Ты немедленно должен приехать к нам в гости!

— А как туда попасть?
Джон продиктовал инструкцию и повесил трубку.
Я нашел Сару.
— Слушай, мне надо проведать Джона и Франсуа.
— Я с тобой.
— Нет, тебе нельзя. Это в гетто, в Венисе.
— Надо же — в гетто! И ты хочешь лишить меня этого удовольствия!
— Сделай одолжение, останься!
— Ты что же, думаешь, я пущу тебя туда одного?
Я положил в карман бритву, сунул деньги в ботинок и сказал «о'кей».

Мы медленно въезжали в гетто. Джон соврал: там жили не одни черные. На въезде было полным-полно латиносов. Я заметил человек восемь мексиканцев, они окружили какой-то древний рыдван. Все без рубашек или в рубашках навыпуск. Я медленно проехал мимо, стараясь не глядеть в их сторону. Они казались довольно мирными. Скорее всего, выжидали. Держались наготове. Наверное, просто скучали. Вполне симпатичные ребята. И чего им было дергаться из-за какого-то фраера?

Потом мы въехали в черную зону. На улицах по колено грязи и хлама — ботинок с левой ноги, апельсиновая кожура, рваная сумка, гнилой грейпфрут, еще один левый ботинок, джинсы, автомобильный скат...

Тут надо было смотреть в оба.

Два пацана лет по одиннадцати, на велосипедах, уставились прямо на нас. В их глазах читалась откровенная ненависть. Я ощущал ее кожей. Черная беднота пышет ненавистью. И белая тоже. Только обзаведясь капитальцем, черные и белые начинают терпеть друг друга. Мало кто из белых любит черных. Очень не многие черные — если вообще такие найдутся — любят белых. В общем, мы квиты. А может, и нет. В капиталистическом обществе проигравший попадает в рабскую зависимость от победителя и проигравших всегда должно быть больше. Что тут поделаешь? Политики не помогут, а выкарабкаться самому как-то не хватает времени.

Мы наконец прибыли по адресу, припарковались и постучали в дверь.

В двери отворилось окошечко, в нем показался чей-то глаз.

— А, Хэнк и Сара!

Дверь открылась, и нас впустили.

Я выглянул в окно.

— Ты чего? — спросил Джон.

— Приглядываю за тачкой.

— Это правильно. Пошли, покажу вам две наши кухни.

Там и правда было две кухни, каждая с плитой, холодильником и раковиной.

— Раньше было две квартиры, их соединили.

— Очень мило, — сказала Сара. — Ты можешь готовить в одной кухне, Франсуа в другой.

— Сейчас мы живем практически на одних яйцах. Держим кур-несушек.

— Господи, Джон, неужто дела обстоят так скверно?

— Нет, зачем же. Просто мы решили, что раз уж сюда попали, будем тратиться в основном на вино и сигары. А как сценарий?

— Счастлив сообщить, что уже порядочно накатал. Я, правда, ни черта не смыслю в этих штуках, которые вставляют в сценарии, знаешь, всякие там «наплыв», «наезд», «панорама»...

— Не бери в голову, я потом вставлю куда надо.

— А Франсуа где? — спросила Сара.

— В той комнате... Можете войти.

Мы вошли. Франсуа крутил свою рулетку. Когда он напивался, нос у него краснел, как у пьяницы в комиксах. И чем больше он пил, тем больше мрачнел. Во рту у него торчала наполовину выкуренная обслюнявленная сигара. Он сделал подряд несколько затяжек. Рядом с рулеткой стояла почти пустая бутылка.

— Черт, — буркнул он. — У меня выигрыш шестьдесят тыщ, а я пью это сраное вино, которое Джон выдает за настоящее, а это самое поганое дерьмо. Доллар тридцать пять центов за бутылку. Надулся этой кислой мочи по уши! Шестьдесят тыщ — и ни фига мне не светит! Никому я не нужен. Пора... кончать с собой.

— Пошли, Франсуа, — сказал Джон. — Покажем ребятам наших цыпляток.

— Цыпляток-блядок! Все время жрем эти яйца херовы! Одни яйца, чтоб им провалиться! А моя работа — круглые сутки стеречь чертовых кур, которых норовят спереть черные разбойники. Эти юные чернокожие джентльмены перемахивают забор и пикируют прямиком на курятник. Я

луплю их дрыном и приговариваю: «Не трожьте, сукины дети, наших цыплят-блядок, которые несут нам херовы яйца!» Мне некогда подумать о себе, о жизни и смерти, у меня только и делов — пасти чертовых разбойников! Джон, мне нужно еще вина и еще сигару!

Он крутанул ручку рулетки.

Картина вырисовывалась безрадостная. Система явно отказывала.

— Слыхали, во Франции ставят на одно зеро? А в Америке — зеро и еще двойное зеро. Просто берут тебя с потрохами! Пошли, покажу вам кур.

Мы вышли во двор, там стоял курятник, вокруг разгуливали куры. Курятник Франсуа сварганил своими руками. Вместо проволоки для пола он использовал деревянные рейки. Двери запирались на замок. Руки у Франсуа были золотые.

— Каждый вечер — проверка: «Сесиль, ты здесь?» «Куд-куда», — отвечает. «Бернадетта, ты здесь?» «Куд-куда». И так далее. «Николь?» — позвал я однажды. Не отзывается. Верите ли — при всех заборах и замках — сперли Николь! Пропала Николь, пропала навеки! Джон, Джон, мне еще вина надо!

Мы вернулись в дом, сели на пол, и вино полилось рекой. Джон подал Франсуа новую сигару.

— Я вовремя получаю сигару, — сказал Франсуа, — значит, я существую.

Мы некоторое время пили, потом Сара спросила:

— Слушай, Джон, а ваш хозяин тоже черный?

— А как же!

— Он не спрашивал, почему вы решили тут поселиться?

— Спрашивал.

— И что вы ответили?

— Сказали, что мы режиссер и французский актер.

— А он?

— Он сказал: «О!»

— И все?

— Еще добавил: «Мне на ваши амуры наплевать».

И мы принялись пить и болтать.

Время от времени я подходил к окну поглядеть насчет машины.

Чем больше мы пили, тем сильней жгло меня чувство вины.

— Знаешь, Джон, дай-ка я верну тебе аванс. Я загнал тебя в угол. Это невыносимо.

— Нет. Я хочу, чтобы ты закончил сценарий. Мы сделаем фильм. Обещаю.

— Ну ладно, черт с тобой.

Мы еще выпили.

Потом Джон сказал:

— Глядите!

Через дыру в стене, как юркий зверек, мелькнула черная рука. Пальцы что-то хищно нащупывали.

— Убирайся! — рявкнул Франсуа. — Убирайся, душитель Николь! Ты нанес мне незаживающую рану в самое сердце! Сгинь!

Но рука никуда не сгинула.

Франсуа приблизился к забору.

— Кому говорю, пошел отсюда! Дай спокойно допить вино и докурить сигару. Смотреть на тебя противно! Покоя нет, пока ты тут шастаешь и зыришь на меня!

Рука не реагировала.

— Ну, тогда держись!

На свет явился дрын. Франсуа театральным жестом взмахнул им и принялся почем зря дубасить по забору.

— Куриный убийца, ты нанес мне незаживающую рану!

Раздался оглушительный крик. Франсуа опустил палку. Рука исчезла.

Франсуа сел.

— Черт побери, Джон, сигара кончилась. Почему ты не выберешь товар получше, Джон?

— Джон, — сказал я, — нам пора ехать.

— Да что вы, время детское! Я еще ничего и показать не успел...

— Пора, Джон. Работа ждет. Сценарий.

— Ну, раз так...

Вернувшись домой, я сразу сел за сценарий. Странно (а может, и не странно): на фоне последних событий моя прошлая жизнь уже не казалась столь дикой и безумной.

Перевод с английского Нины Цыркун

Продолжение следует

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 8

Укладываясь спать после нашего первого дня в Москве, мы уже знали: Москва — один из тех немногих городов мира, где о Будапеште говорить было не принято. Мы пришли к такому выводу на обеде с одним из заместителей министра культуры. Присутствовавшие там официальные лица искренне полагали, что все наши проблемы объясняются исключительно нашей позицией в отношении бомбардировок Каира французами и англичанами... Что же до событий в Будапеште, продолжавшихся к тому времени уже несколько дней, об этом они знали лишь то, что «теперь там все спокойно». Когда мы решили рассеять их недопонимание происходящего, обед был несколько подпорчен.

Тогда заговорили о кино. Но и тут мрачноватое ощущение от обеда не ушло, скорее наоборот: я спросила, в каком кинотеатре можно посмотреть фильм «Соль земли». Сценарий этого фильма написали Майкл Уилсон и Пол Жаррико, оба они уже год жили изгнанниками во Франции за свои выступления против маккартизма; фильм поставил режиссер Герберт Биберман, один из десяти голливудских кинематографистов, попавших за решетку за отказ отвечать на вопросы Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Картина, снятая в 1953 году подпольно на мексиканской границе, была показана во всех больших городах мира, включая Нью-Йорк. Фильм Бибермана повсеместно был признан шедевром. Русские купили его, мне это было известно, и я хотела знать, где его можно посмотреть.

Мой вопрос привел «месье Культуру» в большое замешательство. «Соль земли», — перевела Надя... «Соль земли», — повторил заместитель министра. Он пошел куда-то звонить, через несколько минут вернулся, сообщив, что напал на след копии. «Сейчас, увы, фильм показать нельзя — копия на дубляже». Похоже, советским людям решили не сообщать, что в Америке были смелые люди, не побоявшиеся пойти на риск. Не знаю, дубляж это был или не дубляж, но Москва оказалась одним из тех немногих городов земного шара, где фильм на экраны так и не вышел. Таков был наш второй вывод.

Третий касался непосредственно нас, точнее — Монтана. Помимо его ежевечерних двухчасовых концертов, надо было участвовать в обширной программе: нам хотели показать всё — школы, заводы, колхозы, правда, в конце визита тем, кто не смог попасть на концерт, выпадало счастье послушать несколько песен. Это означало, что Монтану и музыкантам предстояло работать без передышки. Конечно, все это было весьма утомительно. Но что делать — зато интересно, думали мы поначалу, ну, а вышло не просто интересно, а даже захватывающе; не утомительно, а изнурительно; да и поучительно тоже.

Разве не поучительно было, например, ходить разодетыми по-парижски по цехам ЗИЛа в сопровождении руководящего товарища? Занятые своим делом мужчины и женщины поглядывали на нас с улыбкой, с некоторой усмешкой они бросали взгляды на нашего гида, который без умолку говорил, говорил, говорил, и в их улыбках читалось: «Вы не очень-то верьте тому, что рассказывает этот солдафон». На одном лице я не заметила улыбки, но взгляд... Такой взгляд не забудешь — в нем было что-то особенное. И это был взгляд женщины. Или другой взгляд — крупного мужчины, обрабатывавшего какую-то деталь; он внимательно изучал нас, потом решительно повернулся к нам спиной и, прикрыв лицо рукой, принялся за работу. Как только мы задали ему вопрос, почему он работает без маски, «солдафон» выдал нам фразу, которую едва ли услышишь даже из уст бригадира в плохом фильме производства 1936 года: «Знаете, какие они: есть у них маски, но они не хотят их надевать». Что-то типа: «Зачем им ванные комнаты? Они туда будут уголь сыпать». «Солдафон» нам не слишком понравился. Но уже через час, в одиннадцать утра, в громадном цехе, на площадке из сдвинутых грузовиков Монтан дал концерт. Петь в такую рань тяжело — тем более перед всеми, кто смог набиться в это помещение, а их были тысячи. Про «солдафона» уже никто не вспоминал, да и зачем: где еще можно увидеть концерт на заводе, куда рвалась советская знать?

А она рьяно рвалась на его концерты. После гастролей «Комеди Франсез» концерты в Зале имени

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9, 11; 1994, № 1, 3, 4, 7, 9.

Чайковского, по словам московских завсегдатаев, были самым блистательным событием. На них присутствовали дипломаты всех иностранных посольств. Только места французского посла месье Дежана и его супруги были пусты. Господа, по-видимому, были так заняты, что не нашли времени прислать хотя бы липовое извинение: мол, «мадам Дежан нездорова, сожалеет, но присутствовать не может...» Ни-че-го. Лучшие места в середине партера зияли пустотой. Они были видны отовсюду. Особенно с галерки, где стояли люди, которым удалось достать лишь входные билеты.

В зале было довольно много военных, и я почувствовала легкий холодок среди этой части зрителей, едва лишь Монтан запел песню «Когда солдат уходит на войну». В программке было напечатано содержание песни на русском языке, и с места, где я стояла, можно было разглядеть нескольких слушателей в кителях с малиновым кантом на вороте, внимательно изучающих текст песни; однако ее бравурный ритм отнюдь не предвещал героической концовки, что военных деятелей, вероятно, обескуражило.

Партийной элите билеты доставались без труда. Все остальные стояли в очереди. Она змеей тянулась вокруг квартала, в центре которого находится Зал имени Чайковского. Бронзовый Маяковский наблюдал[1], как переминались с ноги на ногу, дрожали от холода стоявшие в очереди поклонники в надежде достать хоть один билет. Министерство культуры сообщило, что четыре концерта будут перенесены во Дворец спорта в Лужниках, зал которого вмещает двадцать тысяч зрителей.

Двадцать тысяч, из которых в лучшем случае две-три тысячи сидящих впереди почувствуют все нюансы исполнения. Остальные же должны будут довериться друзьям и динамикам. Сцена была оборудована великолепно, аудитория в двадцать тысяч, концерты три дня подряд, и все кругом вас любят, любят, любят. Надо быть очень уравновешенным человеком и не заболеть манией величия, чтобы остаться самим собой после подобного испытания. Телеграммы извещали нас, что в далекой Сибири родились мальчики, которых назвали «Ивмонтан». Были даже близнецы, умудрившиеся родиться девочкой и мальчиком, и их нарекли Симона и Ив. Надя повела меня в ГУМ, где я купила два серебряных стаканчика, на которых была сделана приличествующая случаю гравировка, разумеется, русскими буквами: «Иву от Симоны» и «Симоне от Ива». Этот жест, напоминающий о традициях в больших семьях (о которых мы читаем в назидательных романах), широко отмечался прессой и был снят телевидением... Где бы вы ни были сегодня, Ив и Симона, вам скоро будет по двадцать, тетя Симона и дядя Ив говорят вам «здравствуйте».

Раз уж мы оказались в ГУМе, я воспользовалась случаем, чтобы заглянуть в специальную секцию. Весьма преклонного возраста мужчина показал мне коллекцию соболиных мехов. Специалист с многолетним стажем был далеко не глуп; дуя на мех, он меня всячески просвещал. Я в жизни раньше не видела соболей и теперь кое-что узнала. Например, то, что из соболей этого качества «наше правительство заказало длинное вечернее манто в подарок королеве Англии; а вот из этих наше правительство подарило большой шарф жене магараджи Капуртала», а когда очередь дошла до «накидки, подаренной нашим правительством бельгийской принцессе Лилиан де Рети...», я о соболях уже знала все. Я купила несколько шкурок, «наше правительство» не дарило мне их. Это был подарок моего мужа, которому, напомню, за концерты заплатили в рублях.

Я имею в виду вечерние концерты, хотя фактически он пел целыми днями, музыканты играли дни напролет, а я изображала при них «интеллигентную статистку»; и куда бы мы ни приходили, кто-нибудь непременно напевал очень популярную в то время песню «Далекий друг». Далеким другом был Монтан, а прекрасную песню написал русский Синатра, которого звали Марк Бернес[2], он был необычайно красив и мы его очень любили.

И повсюду для нас устраивались концерты. Школьники пели и танцевали, а мы им аплодировали. Ну, а они аплодировали нам за то, что мы аплодировали им. Такое я видела только в СССР. И все это было очень красиво.

Колхозники тоже умели петь и танцевать. Наши неожиданные визиты в какой-нибудь из колхозов, разумеется, не были такими уж неожиданными, как нам это внушали. Всякий раз мы приезжали в образцовое хозяйство, которое случайно оказывалось неподалеку от дороги в город, куда мы возвращались после посещения какого-нибудь отдаленного предприятия. К большой радости колхоза, где вовсю кипела культурно-просветительская работа. И, как бы случайно, как раз в этот момент кружок что-нибудь репетировал. Впрочем, и в других странах такие неожиданные визиты тоже бывали спланированы...

Слава, Саша, Андрей и Надя полностью сроднились с нами. Надо сказать, что если в ноябре мы много плакали, то в декабре мы, все тринадцать, много и часто смеялись. И много разговаривали. Они не всегда могли ответить на то, о чем мы их спрашивали. Зато у нас ответ был наготове. Их довольно наивные вопросы явно свидетельствовали о том, что Москва совсем ничего не знала о

---

[1] Симона Синьоре ошиблась. Памятник Маяковскому на площади, носившей его имя, был сооружен в 1958 году, а не в 1956-м, когда С.Синьоре и Ив Монтан приезжали в Москву *(Здесь и далее — прим. ред)*.

[2] Ошибка автора. Песню написал Никита Богословский.

реакции в мире на события, происшедшие в Венгрии в первую печально известную неделю ноября 1956 года. Ничего. Трое молодых студентов и молодая женщина, культурные, умные, прекрасно говорившие на русском и французском, читавшие нашу литературу — от Франсуа Вийона до Веркора, совершенно ничего не знали о событиях в Венгрии и о резонансе, который они произвели в мире, как не знали бы об этом их прадеды, носившие лапти. От этого кружилась голова: они слушали нас со слезами на глазах, понимая, что были частью народа, который в это самое время был ненавистен тысячам и тысячам людей в разных странах мира по обоснованным или необоснованным причинам. Они впервые услышали это от нас, и им было очень тяжело.

С Сашей, Славой, Андреем и Надей мы говорили без умолку. С Эренбургом тоже. Мы были у него дома и передали ему сыр и сигареты. Но ему нам не пришлось ничего рассказывать: хотя раскол в Движении за мир произошел в Париже, он тем не менее отозвался и на улице Горького.

Были и другие встречи, и другие люди. К ним относится группа весьма обходительных и невероятно светских людей. Их глаза не выражали ни грусти, ни осуждения. Таких можно встретить во всех странах мира, они никогда не отстают от жизни...

Актеры, режиссеры, писатели — они постоянно попадались нам в коридорах, в большом холле гостиницы «Советская» или в небольшой гостиной рядом с артистической уборной в Зале Чайковского и даже в ресторане «Прага». Они были из тех, кому не надо было стоять в очереди за билетами. С ними мы не углублялись в разговор — просто поддерживали беседу... Ну, а Образцов (с ним, наверное, можно было говорить откровенно) уехал со своим театром на гастроли в Ленинград.

Вот тогда и произошло то, что едва ли могло бы случиться в какой-либо другой стране. После четырех концертов в Лужниках Монтан и музыканты снова выступали в Зале Чайковского. Как-то в полдень у нас в гостинице произошла неожиданная встреча. В «Советской», как выяснилось, поселился наш друг Йорис Ивенс с женой. Для него, самого чистого, самого крупного сценариста-революционера своего поколения, 1956 год тоже не был легким рубежом. Ивенс направлялся в Пекин и в Москве оказался проездом. За одним столом с ним сидели Жорж Садуль с женой. Московский университет присвоил Садулю звание «почетного доктора», и он приехал в столицу, чтобы получить этот титул. Неожиданно огромная столовая «Советской» превратилась в парижский ресторан «Липп». Я не выдержала и спросила Садуля: не хочет ли он, поразмыслив, в свете доклада, «приписываемого Хрущеву», в третий раз написать статью о фильме «Золотой шлем»? Он рассмеялся и сказал, что подумает. Вспоминали о каких-то плохих фильмах ждановских времен, приводивших нас в ужас. Садуль полагал, что ему приходилось страдать больше других, так как он был обязан писать рецензии на эти фильмы. Йорис рассказывал о «Комсомольцах», первом фильме, который он снимал в СССР в 1932 году. Мы разговаривали, нам было хорошо, и за десертом Рута Садуль предложила мне пойти с ней вечером в Большой театр, где будет танцевать ее близкая подруга Майя Плисецкая. Я все вечера сопровождала Монтана в Зал Чайковского или в Лужники; сегодня, решила я, пойду в Большой.

К тому времени мы уже все вместе побывали в Большом. Парабоши нашел, что «Лебединое озеро» в целом «сварганено недурственно». Уланова в тот вечер не танцевала, но зашла поприветствовать нас в ложу для официальных гостей, которую нам предоставили. Это была миниатюрная женщина, одетая, как английская гувернантка. В те времена — величайшая балерина мира, а Париж несколько лет назад нанес ей оскорбление, запретив ее приезд и выступление в «Гранд-Опера» из-за поражения французов при Дьен-Бьен-Фу[3]. Сартр дал в издававшейся тогда газете «Либерасьон» заголовок, ставший знаменитым: «Уланова будет танцевать и через годы, а г-н Ланиэль[4] скорее всего уже не будет председателем Совета». Уланова хорошо об этом помнила.

На спектакль в Большой я в тот вечер надела свой красивый бархатный костюм от «Гермеса», строгие, но очень дорогие бриллиантовые серьги и браслет. В норковом манто и шапке пастельного цвета я с Рутой Садуль поехала по Москве в огромном «ЗИМе» с зашторенными серым шелком окнами. Я всегда думала, что эти зашторенные машины выдумали американские кинематографисты, специализирующиеся на антисоветских фильмах.

В этот вечер шел «Фонтан...»[5], не помню какой, по поэме Пушкина, которой ни я, ни Рута не читали, но поскольку Пушкин черпал свои сюжеты в польском фольклоре, а мадам Садуль — полька, я очень надеялась, что она будет кое-что объяснять мне по ходу балета. Поднялся занавес, группа артистов в нарядных костюмах начала танцевать. Все было очень красиво. Их квадратные береты, сапоги и сабли без малейшего сомнения свидетельствовали — мы в Польше. Мадам Садуль это, конечно, сейчас же поймет. Спустя четверть часа после начала она все еще ничего не понимала, но артисты танцевали так хорошо, что не было необходимости вникать в сюжет, который был очень

---

[3] Дьен-Бьен-Фу — долина в северном районе Вьетнама. В мае 1954 года вьетнамцы наголову разбили здесь французов, после чего в Женеве было подписано соглашение о прекращении военных действий.

[4] Жозеф Ланиэль (1889 — 1975) входил в состав правительства Рене Коти (1954 — 1958).

[5] Имеется в виду балет Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан».

захватывающим, а по смыслу — патриотическим. Прима-балерина появилась на сцене только в конце первого акта. Она была великолепна. Мы сидели довольно далеко от сцены, но не настолько, чтобы мадам Садуль не увидела в танцующей Плисецкой свойственного ей в жизни изящества. Она показалась Руте слишком высокой. Это было естественно. Я удивилась, когда увидела, что Уланова на самом деле небольшого роста.

В антракте Рута спросила билетершу, как пройти за кулисы. Она хотела поздравить свою подругу. Я ее отговаривала: танцорам, как и певцам, антракты нужны, чтобы расслабиться и восстановить силы. Рута меня не послушала. Она хотела видеть свою подругу, и немедленно. Билетерша начала ей что-то долго втолковывать, часто слышалось слово «нет», а в конце фразы «Киев». Короче говоря, вся речь в переводе на французский означала: «Танцует дублерша. Плисецкая сегодня выступает в Киеве».

Нас это очень рассмешило, и мы отправились съесть по пирожному в буфете, расположенном в конце большого коридора с золочеными стенами, вдоль которого семьями расхаживали рабочие, крестьяне, интеллигенция и чиновники. В СССР антракты длинные. Нам хватило времени прочитать на лицах зрителей, как хорошо понимают друг друга люди, у которых есть возможность разделять одни и те же радости.

Начинался второй акт, когда дверь нашей небольшой ложи неожиданно открылась и я увидела лицо Андрея. За его спиной стоял вытянувшийся в струнку, бледный «месье Культура». Мне надлежало немедленно ехать в Зал Чайковского, дело серьезное. Я извинилась перед мадам Садуль. Подумала, что Монтану плохо, что произошел пожар или из Парижа пришли дурные вести... Словом, подумала о чем угодно, только не о том, что они, предварительно успокоив меня, намеревались мне предложить.

Я уже как-то иронизировала по поводу неожиданных визитов. И была, конечно же, неправа. У служебного входа в Зал Чайковского стояли два милиционера. Это все. Я прошла за кулисы. Монтан пел, как всегда, перед переполненным залом, но впервые за несколько дней большое пространство ложи на авансцене, с правой стороны зала, оказалось занятым. Шторы, такие же, как на окнах «ЗИМов», до той поры всегда были плотно сдвинутыми. Теперь они были распахнуты, и в том порядке, в каком их всегда видели на официальных фотографиях, в ложе сидели Хрущев, Молотов, Микоян, Булганин и Маленков, аплодируя только что исполненной песне.

Таким образом, из-за кулис я смотрела три спектакля: своего мужа и музыкантов, обитателей ложи и зрителей в зале. Большинство же зрителей созерцали лишь два: Монтана на сцене и пятерых мужчин в ложе. Вне всякого сомнения, они видели их впервые в жизни, во всяком случае, так близко.

По окончании концерта все пятеро встали и аплодировали стоя. Весь зал тоже зааплодировал стоя. Сначала — Монтану, потом — членам правительства. Монтан раскланивался. Пока занавес был закрыт, он, утираясь полотенцем, которое я ему протянула, успел мне шепнуть: «Видала?» После последнего выхода по залу прокатилось «О-ооооооо!», выражающее огорчение, которое повсюду произносится одинаково. В Зале Чайковского, как и в театре «Этуаль» в Париже, за сценой очень легко простудиться, поэтому Монтан бегом устремился в артистическую уборную. Музыканты, как обычно, последовали за ним. «Месье Культура» постучал в дверь и сообщил, что нас ожидают товарищи из Верховного Совета СССР. Не дождавшись разъяснений, Монтан ответил, что он ждет их в артистической уборной: ему нужно растереться. Тогда «месье Культура» объяснил, что в фойе приготовлен небольшой ужин. Он пришел исключительно для того, чтобы передать приглашение. Товарищи из Верховного Совета знают, что артист должен расслабиться после затраченных усилий. Товарищи не пришли только потому, чтобы не беспокоить артиста. Они подождут — торопиться не надо.

Мы ожидали протокольной встречи в артистической уборной, предчувствуя процедуру пожатия рук перед камерой. Все эти жесты, родственные похлопывания по плечу, которые увековечиваются на фотопленке, на самом деле — мгновения, в течение которых, по сути, ничего существенного не происходит и ничего дельного не произносится.

Но никаких фотографов мы не увидели. Вместо них нам предложили небольшой ужин. В словосочетании «небольшой ужин» есть что-то несерьезное. Направляясь вслед за ответственным работником концертного зала на этот «небольшой ужин», Монтан, Надя и я не предполагали, что нам троим предстояло пережить самые захватывающие часы в жизни каждого из нас: певца-актера, переводчицы и актрисы, оказаться в центре того, что представлял собой наш мир в декабре 1956 года.

Все пятеро ждали нас в дверях небольшой столовой, расположенной за кулисами. Они представились один за другим, назвав себя по фамилии, как если бы мы не знали, кто они. Булганин, пощипывающий бородку для пущего соответствия своему образу старшего, добродушного дедули, балагур Хрущев, мрачный Молотов, улыбающийся и по-восточному приветливый Микоян и Маленков. Мы назвали свои фамилии, Надя — свою. «Месье Культура» не вымолвил ни слова.

Стол был предусмотрительно накрыт на девять персон. Все было просчитано верно: их пятеро, «Месье Культура», Ив, Надя и я. Ни фотографа, ни телевизионной камеры. Наверняка где-то были

микрофоны, впрочем, все записанное в эту ночь говорилось правдиво и искренне. И вопросы, которые были заданы, и ответы с той и с другой стороны.

Стол был узким и длинным. Надя сидела между «месье Культурой» и Маленковым. На другом конце между мною и Молотовым расположился Микоян. Монтан сидел напротив Молотова, Хрущева и Булганина.

Не могу сказать, что первые пять минут были слишком непринужденными. Микоян заговорил первым. Надя перевела. Все сидящие за столом признали, что концерт был прекрасным. Монтан поблагодарил, я улыбнулась. Немного поговорили о том, что нас, должно быть, удивил суровый климат — ведь мы приехали из страны, где он более умеренный. Подали борщ. Микоян произнес первый тост. По-моему, за дружбу между народами. Или за мир во всем мире. Как бы то ни было, все закрутилось после этого тоста.

Закрутилось и продолжалось три часа. Три часа, в течение которых были слышны только голоса Хрущева, Монтана, мой, а особенно — Нади, которая с невероятной быстротой переводила чуть ли не одновременно то, что говорил Хрущев и что говорили мы. Остальные четверо хранили полное молчание. Иногда поддакивали Хрущеву или смеялись какой-нибудь его или нашей шутке, но их было немного.

Спор завел Хрущев.

— Ну что, нелегко вам было к нам приехать?

— Не так-то легко приезжать к вам в настоящий момент, месье Хрущев!

— Фашисты давили?

— Нет, из-за того, что произошло в Будапеште, месье Хрущев... Фашисты, скорее, были в восторге от этих событий... Но оставим фашистов...

Для начала мы стали рассказывать о себе. Здесь мой красивый костюм и драгоценности сослужили мне хорошую службу. Мы старались быть честными. Пытались объяснить, что симпатии, которые мы часто проявляли ко взглядам и целям коммунистов, когда таковые казались нам справедливыми, шли от чистого сердца и ни в коей мере не были связаны с нашими личными интересами. Этот костюм и украшения, говорила я, щупая бархат и касаясь бриллиантового браслета и норковой шапки, куплены на деньги, заработанные в капиталистической стране. Монтан продолжил тему, описав наш красивый дом в Отёй, приобретенный на деньги, заработанные свободным трудом. Он подчеркнул, что только он является хозяином своего выбора. Другими словами, лично нам вовсе не приходится жаловаться на капиталистический режим, но это отнюдь не означает, что он хорош для остальных. Мы сентиментальные люди, а не проницательные политики. А поскольку мы сентиментальны, то нас в первую очередь шокировала Красная Армия, стреляющая на улицах Будапешта. Нас и многих других людей — они вовсе не были фашистами, но весьма отрицательно восприняли нашу поездку, которую мы бы охотно отсрочили. Так же, как вы сами перенесли гастроли ваших артистов на другое время. «Нет, нам было нелегко приехать к вам в такой момент, месье Хрущев».

Надя переводила почти синхронно. Она, наверное, могла заканчивать фразы вместо нас. Мы с ней уже не раз говорили об этом.

Тогда Хрущев захотел все нам объяснить. И вновь выступил с докладом, «приписываемым...». Необходимо было, говорил он, вспомнить Сталина, чтобы понять ситуацию в социалистических странах и, в частности, в Венгрии. Он сказал, что Ракоши — сталинист и совершал ошибки сталиниста. Потом заговорил о Польше и рассказал, как Сталин полностью ликвидировал польскую компартию. А также уничтожил некоторых испанцев, проживавших в Москве на положении политических эмигрантов. Он подражал Берии. Хрущев рассказывал нам о лагерях и при этом стучал кулаком по столу, скандируя: «шестнадцать миллионов погибших», он говорил также о предполагавшейся депортации евреев в специально отведенный для них регион на территории СССР. Надя переводила. Она вновь переживала свое детство и юность. Я же смотрела на Хрущева и очень часто — на Молотова, который вообще ни на кого не смотрел. В моем взгляде, я думаю, можно было прочесть вопрос: «А вы-то что делали в это время?» Хрущев ответил прежде, чем я успела это спросить. «Я прекрасно понимаю, о чем вы думаете, — сказал он, указывая пальцем на меня через стол: — «А вы что делали в это время?» Так вот, я не мог ничего сделать, потому что предпринимать что-либо против Сталина означало выступать против социализма».

И тогда Микоян произнес второй тост: за товарища Хрущева, который смело сказал правду всему миру, и за социализм.

И за наше здоровье.

Это, безусловно, все так, но был ли совершенно уверен месье Хрущев, посылая Красную Армию в Будапешт, что поступает так на благо социализма?

— Да, — ответил Хрущев, — мы спасаем социализм от контрреволюции.

— Но, — сказал Монтан, — вы не так давно и Тито принимали за контрреволюционера.

— Ошибка прошлого, — ответил Хрущев.

— Стало быть, сейчас ошибки быть не может?

— Наша армия находится в Будапеште, потому что венгры призвали нас на помощь.

— Народ?

— Да, народ, который хочет, чтобы его защитили от венгерских фашистов и от агентов империализма.

— А что, если этот самый народ счел вправе требовать больше свободы в обещанном вами новом социализме, месье Хрущев, а вы этого не поняли?

— Это вы никак не можете понять, — ответил он улыбаясь.

— В таком случае, нас очень много — тех, кто не понимает!

И мы рассказали, каким был Париж в ноябре 1956 года. Не о наших невзгодах, не о фашиствующих молодчиках, грозивших поджечь концертный зал «Олимпия» (где должен был состояться концерт Монтана), не о снятии Монтана с роли Модильяни[6]. Мы рассказали о растерянности некоторых активистов французской компартии, подвергавшихся избиениям и оскорблениям за то, что они защищали русских. О расколе Движения за мир и потере тысяч соратников Движения во всех странах мира. Достаточно было одной недели, чтобы они перестали быть героями 1917 года и победителями в битве за Сталинград и превратились в оккупантов на танках, врывающихся в колонию. И так начинали думать те, кто порой находил оправдание актам, вполне достойным осуждения, свершись они в других странах. Находил — именно потому, что они были честными соратниками.

Надя переводила. Бесстрастно.

И, я клянусь, они нас слушали. Мы испытывали чувство огромного облегчения, что могли сказать представителям самой большой коммунистической партии в мире то, о чем пытались говорить руководителям французской компартии, а в ответ слышали: «Я не хочу быть антисоветчиком». Было гораздо разумнее сказать все это непосредственно членам Верховного Совета.

По тому, как они нас слушали, можно было сделать два противоречащих друг другу вывода.

Либо мы были первыми, кто их информировал, — об этом, казалось, свидетельствовало выражение их лиц. Это означало, что официальные осведомители забыли их проинформировать. А это уже серьезно. Посол СССР Виноградов, например, прекрасно знал, что есть существенная разница между позицией Жан-Поля Сартра и акциями мелких революционеров, размалевавших стены советского посольства на улице Гренель в Париже. И если месье Виноградов не поставил Москву в известность, о чем писали газеты, далекие от антисоветских, о чем говорили в кругах и салонах, где он часто бывал, можно было подумать, что посол не сделал того, что обязан был сделать. Поверить в это было трудно. Особенно если предположить, сколько таких же Виноградовых скорее всего поступили аналогичным образом в других столицах.

Однако когда мы назвали имена людей, широко известных в СССР своим талантом, честностью и открыто антифашистскими взглядами, они, похоже, удивились. Посовещались. Жерар Филип, и Веркор, и Клод Ру, и Роже Вайян — все они выступали против вторжения. Произнося их имена, мы не выдавали этих людей. Мы передавали их послания, словно бы затерявшиеся в дипломатической почте. Почему Хрущеву и его окружению внушали, что против были только фашисты, а все остальные поддерживали? Они продолжали нас слушать.

Следовательно, оставалось второе. Они всё знали, и им это было абсолютно безразлично. Им было необходимо держать под контролем страну с населением более двухсот миллионов. Это был колоссальный труд. Разочарования сочувствующих в западном мире и отчаяние некоторых соратников в странах Восточной Европы оставляли их равнодушными. И, возможно, они не решались сказать нам то, что мы заслужили: «Эй вы, левые интеллигенты, как же вы нам осточертели!». Мы наслушались подобного в Париже. Типичная фраза французских коммунистов в финале любого спора. Они еще, как правило, добавляли: «Вы шли с нами одной дорогой некоторое время, но теперь мы сумеем обойтись без вас».

Нет, Хрущев не произнес этой фразы. Наде не пришлось ее переводить. Зато пришлось перевести слова Монтана. Он настаивал на том, что его приезд ни в коей мере не означает, что он согласен с тем, что произошло в Будапеште, даже если у кого-то и могло создаться такое впечатление. Хрущев улыбнулся и поблагодарил его за откровенность. Он был восхищен столь высокой нравственностью, призвал своих соратников в свидетели, говорил, что в наше время — это единственно достойное качество. Слова «спасибо» и «правда» звучали за столом неоднократно.

Микоян воспользовался случаем, чтобы произнести третий тост (рюмки были маленькие и, мне кажется, он пил главным образом воду). На этот раз пили за папу Ива Монтана, его маму, брата и сестру. Микоян знал историю этой итальянской семьи, гонимой фашистским режимом и, к великой радости меломанов, нашедшей приют во Франции. «Во французском певце Монтане мы видим великолепное слияние латинской культуры двух стран, которые всегда были большими друзьями советского народа...» Надя переводила, все улыбались. Кроме Молотова.

---

[6] В фильме «Монпарнас 19» режиссера Жака Беккера, который продолжил работу умершего Макса Офюльса (см. предыдущую главу, «ИК», № 9).

За два с половиной часа друг другу было сказано немало сурового. После последнего тоста словно ангел пролетел: все умолкли.

И тогда раздался голос «месье Культуры». Про него совсем забыли. Он, должно быть, здорово скучал все это время, или, напротив, думал, что с нами не соскучишься. Он вдруг вспомнил, как гонялся за копией фильма «Соль земли», о которой я его просила две недели назад. Как бы то ни было, ясно было одно: этот обед в нашей компании дался ему тяжело.

Он обратился ко мне — хотел узнать: каковы мои планы в кино? Со стороны министра культуры вопрос вполне уместный.

Тогда Хрущев сказал, что он где-то читал о проекте фильма «Мадам Бовари» совместного франко-советского производства, в котором мне предложили главную роль. Я ответила, что несколько месяцев назад мне, действительно, было сделано такое предложение, но я, поблагодарив, отказалась. По-моему, фильмы совместного производства имеет смысл снимать только в том случае, когда по сюжету там фигурируют персонажи разных национальностей. Я не могла бы быть Эммой, чей муж, доктор Бовари, — русский. «В «Бовари» все должно быть французским, даже коровы», — добавила я лукаво, что вызвало хохот у присутствующих, но не у моего мужа, который вежливо улыбнулся. Он знал, как я отношусь к копродукциям. «Месье Культура» покачал головой, сделал большую паузу и изрек: «Ах, Бовари... О-о, Бальзак!»

Я взглянула на Надю. Она была пунцового цвета. Смотрела на меня умоляюще: «Не говори, не говори ни слова, не говори». Думаю, что в этот момент ей было страшнее, чем когда она переводила небезопасные речи, которыми мы только что обменивались. Надя, знавшая наизусть целые страницы из Стендаля, Виктора Гюго, Бальзака и, между прочим, Флобера, стала нежелательным свидетелем происшедшего. Любопытно, что единственным, кто, похоже, среагировал на случившееся, оказался Молотов. Он пристально посмотрел на «месье Культуру», а затем впервые — на меня.

Разговор зашел о литературе, мы с Монтаном спросили, почему роман «Семья Тибо» никогда не издавался на русском языке. Они не знали что ответить, обещали поинтересоваться. Надя продиктовала «месье Культуре» по буквам фамилию автора: Мартен Дю Гар, — он записал.

Было уже очень поздно. На столе появились сладости. Не могу вспомнить, что подавалось между борщом и вишнями в сахарной пудре, напоминавшими марципаны с корицей. Хрущев поднялся и произнес тост. За наши разногласия во взглядах, которые, конечно же, сгладятся; за удовольствие, которое он получил, потому что эта конфронтация произошла не в каком-нибудь конференц-зале или в официальной обстановке. «Вы — такие же люди, как и мы! — сказал он. — И за это я вам очень благодарен». Он был пылким, как Жан Ренуар, и хитрющим, как Олег Попов.

Затем поднялся Монтан. Он извинился, что ничего не смыслит в тостах. Он просто хотел поблагодарить за то, что ему и его жене было позволено сказать здесь о вещах, которые, будь они высказаны в другом месте, возможно, послужили бы неблаговидным делам. Он приехал в СССР, что, как уже говорилось, было делом нелегким. Теперь он уверен, что поступил правильно хотя бы потому, что ему была предоставлена возможность излить душу. Он поблагодарил присутствующих за ужин, так мало напоминающий протокольный. Аргументы месье Хрущева его полностью не убедили. Он выразил надежду, что хозяева кое-что узнали из наших высказываний. Поблагодарил за присутствие на концерте и поднял бокал за советский народ и советских зрителей.

Сотрапезники зааплодировали.

Я сказала, что за меня все сказал мой муж, я же ограничусь тем, что предложу выпить за правду. Не за газету «Правда», а просто за правду. Это их очень рассмешило.

Выпили за правду. Мы распрощались около четырех часов утра. Перед сном я снова думала о тех, кто нас осуждал в Париже. А также и о тех, кто уговаривал нас ехать. И о злобных карикатурах, и о роскошной фотографии, появившейся во многих советских газетах: мы оба на тройке, укрытые меховым покрывалом, я смеюсь, а Монтан что-то показывает мне вдалеке. Эта фотография, спустя две недели после нашего отъезда, появилась и во французских газетах, но с подписью: «Полюбуйся на этот дым вдалеке, Симона, — это полыхает Будапешт...» Я снова подумала об очень благодушной статье корреспондента «Юманите» в Москве о нашем визите в СССР. Андре Стиль, главный редактор газеты, счел нужным увенчать ее заголовком: «Монтан заявляет: здесь я нашел друзей».

Я вспомнила, как зло смеялась над нами девица из «Франс диманш», и, конечно, не могла не подумать об Арагоне. Да и обо всех остальных, чьи мысли мы высказывали все эти три часа. Мне кажется, теперь они были бы довольны. Монтан, прежде чем погасить свет, подытожил: «Теперь мы рассорились со всеми окончательно, но главное — не быть в ссоре со своими мыслями».

(Несколько лет назад я прочла в «Фигаро литерер», что после продажи тиража в двести тысяч экземпляров роман Роже Мартена дю Гара «Семья Тибо» в русском переводе будет переиздан. А поскольку я неисправимо сентиментальна, я тут же словно услышала голос Нади, диктующей по буквам название романа «месье Культуре». Если бы у меня под рукой была пластинка Бернеса «Далекий друг», я бы тут же ее поставила...

Даже если наши хозяева ничего другого не запомнили из того, о чем мы им говорили в тот вечер, все-таки и они, и мы потратили время не зря.)

То, о чем я буду рассказывать дальше, обречено выглядеть довольно бледно в сравнении с нашим долгим и бурным разговором, который на следующий же день обсуждала вся Москва.

Все знали, что мы провели с членами советского правительства три часа. И всем хотелось знать, о чем же мы там говорили. Всем: послу Франции, Эренбургу, зарубежным корреспондентам иностранной прессы, представителям столичного «света», Жоржу Сориа (его не было накануне в Зале Чайковского, и он не попал на ужин), пожилому бородатому портье в «Советской», взявшему себе за правило целовать мне обе руки, когда я возвращалась в гостиницу, и главному электрику Зала Чайковского, наделенному чувством юмора, свойственным всем электрикам всех концертных залов, киностудий и театров мира. Теперь попытаюсь подвести итоги.

Послу Франции, объявившемуся только через две недели после нашего приезда в Союз, мы дали знать, что позвоним ему после нашего возвращения из Киева.

Корреспонденту UPI, оказавшемуся нашим бывшим соседом по площади Дофин, которого я из чувства нежности к Мексике любила называть «Гринго», мы сказали, что разговор был очень интересным.

Мы успокоили и, разумеется, разочаровали представителей «света», заявив, что о них не было сказано ни слова.

Сориа мы сказали, что ему, скорее всего, не очень бы понравилось все то, что мы говорили.

Пожилому портье мы ничего не сказали, мы ему просто улыбнулись.

Главному электрику, спросившему нас, была ли у нас возможность говорить, мы ответили «да».

Эренбургу мы про ужин рассказали подробно. Он прислал к нам в гостиницу секретаршу, которая передала приглашение на обед на его дачу, находившуюся в восьмидесяти километрах от Москвы. Я говорю «нам», «мы», что означает «нас двоих». И только.

Секретарша Эренбурга оказалась очень красивой женщиной. До семнадцати лет она жила в Париже со своей матерью, эмигранткой, симпатизировавшей белой гвардии. Дочь, однако, страстно влюбилась в социализм, покинула Францию и приехала в Москву. Через три недели ее арестовали и выслали в Среднюю Азию. Семь лет она пробыла в лагере, так и не узнав, за что. Совсем недавно ее реабилитировали. Это была первая жертва «ошибок прошлого» из тех, с кем мы разговаривали. Ее вера в социализм нисколько не поколебалась. Более того, она даже задавалась вопросом, прав ли был Хрущев, разрушивший иллюзии целого народа, который никогда не добился бы таких успехов, каких он добился с верой в Сталина. Самые прекрасные годы своей жизни она провела в лагере и не собиралась проводить остальные нигде, кроме своей родины.

Итак, мы рассказали Эренбургу про ужин. В сущности, он не услышал ничего нового. Он знал нашу точку зрения, знал и точку зрения членов президиума[7]. Когда мы заговорили об учтивости Хрущева и его манере просто держаться, громкий смех Эренбурга прервал наш рассказ, и он поведал нам следующую историю. За несколько дней до нашего нежданного ужина одна весьма приятная дама, активистка Движения за мир, за свой счет прибыла из Бельгии, чтобы попытаться увидеть Хрущева и сказать ему все то, что сказали мы. Она добилась встречи. Он не дал ей произнести ни слова, грубо выставил за дверь и практически выгнал из страны. Но об этом в Москве знали лишь немногие...

Эренбург был очень забавным. Он долго жил в Париже, великолепно владел французским языком и устарелым парижским жаргоном, на котором говорят иностранцы, жившие в Париже перед войной и называющие велосипед «великом». У него были свои специфические выражения, например: «Мы немножко подстригли текст в последнем томе...», — так он объяснял немилость, в которую попал. «Но, — добавлял он, — на короткое время». «Я всегда падал на ноги, а иногда даже и на руки... Мы, советские писатели, если еще и живы, то только благодаря тому, что мы величайшие акробаты мира... Все до одного, за исключением Пастернака». Так мы впервые в жизни услышали эту фамилию.

Тогда Эренбург рассказал нам о Пастернаке, величайшем советском поэте, лучшем переводчике Шекспира, единственном человеке, который отказался уступить Сталину и которого Сталин не посмел тронуть. Его не публиковали, но он жил. Жил в уединении, но его не забывали. «Из всех нас он единственный, кто заслуживает уважения». А затем Эренбург рассказал, как Сталин разбудил его однажды ночью телефонным звонком и дал указание снова вставить в текст политического фельетона слово «нацисты», которое раньше Эренбургу пришлось заменить словом «немцы», и как он поэтому узнал раньше всех, что был заключен пакт с Германией.

А еще рассказал, как однажды Сталин призвал их всех в Кремль, чтобы сделать важное сообщение: «Писать можно двояко. Писать надо так, как писал Шекспир или как Чехов. Я не писатель, но если бы я был писателем, я писал бы как Шекспир. Можете быть свободны».

Эренбург был человеком трезвым, лишенным иллюзий. Его жена тоже рассуждала очень трезво, а две пожилые молчаливые еврейские дамы не спускали глаз со своего младшего брата, без таланта которого они, вероятнее всего, никогда бы не жили на этой красивой даче.

---

[7] Движения за мир.

На стенах висели прекрасные картины Пикассо и Миро. А также картины молодых советских художников, которые никогда нигде не выставлялись. Я взглянула на книжные полки и сняла небольшую книжицу под названием «Париж». Это были фотографии, сделанные в Париже и изданные в Советском Союзе году в 1933-м, в период, когда Эренбург был корреспондентом газеты «Известия». На фотографиях были изображены жалкого вида дети с хозяйственной сумкой, из которой торчала бутылка красного вина и батон хлеба; клошары, спящие под мостом; проститутки в квартале «Чрево Парижа»; унылые мрачные улицы и нищие, много нищих.

Я спросила Эренбурга: неужели он тогда увидел Париж только таким? «Мы, акробаты, порой делаем небольшие упущения, дорогая...»

А поскольку он был забавным, все рассмеялись.

Дом писателей в Москве расположен в восхитительном особняке, принадлежавшем в свое время какому-то великому князю[8]. Если до октября 1917 года стены его салонов, как утверждают, были свидетелями омерзительных оргий, то декабрьским вечером 1956 года они стали свидетелями отвратительного скандала.

За неделю до этого мы получили приглашение прийти после концерта в Дом писателей. Злой рок или сам дьявол пожелал, чтобы это произошло на следующий день после обеда у Эренбурга... Человеку, передавшему приглашение, Монтан твердо сказал, что петь он не будет. Он пел днем на утреннике и два часа вечером. Он с радостью пел сверх программы для тех, кто не мог попасть на концерт, но не хотел этого делать для тех, кто и так бывал на всех концертах. Следует сказать, что передавший приглашение входил в группу людей, постоянно вертевшихся вокруг нас. Он покатился со смеху: за кого мы их принимаем? Нас приглашают выпить и перекусить после работы, а заодно обменяться мыслями («О чем?» — добавил бы Жак Превер, если бы он был с нами). Монтан его плохо понял, говорилось лишь о дружеской встрече с людьми, ни о каком концерте и речи не было. Музыкантов, безусловно, тоже приглашали, если они ничего не имели против.

Не успели мы переступить порог здания, который станет для нас «Домом акробатов», как, к нашему изумлению, нас тут же потащили на сцену, где были расставлены стулья, установлен микрофон, открыт рояль. Перед сценой в мягких креслах сидели наши «хозяева», заслуженные писатели. Кто-то из присутствующих произнес комплиментарную речь в наш адрес. Потом в нашу честь на сцену вышел бас Петров и спел несколько арий; затем — певица, исполнившая в нашу честь несколько французских песен XIX века. Было поздно. Монтан был голоден. Мы аплодировали, не переставая ломать голову, зачем мы сюда попали.

Певица была очень, очень преклонного возраста. Она, должно быть, пленяла уже несколько поколений слушателей, возможно, даже во времена великого князя. Она была настроена петь и дальше, но кто-то предложил ей отдохнуть. Ее с почтением осторожно препроводили со сцены. И тогда сначала несколько голосов, а затем и все присутствующие принялись скандировать: «Ив Монтан, песню... Ив Монтан, песню...» Я встала, подошла к микрофону и сделала попытку не уронить репутацию француженок, которые, как считают в мире, обладают особым шармом, юмором, находчивостью... Я просила зал не настаивать, просила сделать это для меня. «Он устал... а когда он устает, всегда достается мне». Я была уверена, что они меня поймут. «Браво! Браво! Ах, какая она удивительная!.. Песню! Песню!..»

Монтан поднялся, сделал знак Бобу, которого предусмотрительно усадили рядом с нами. Боб подошел к роялю, Монтан — к микрофону. Спел полкуплета и остановился. Потом сказал: «Все, ребята, сматываемся». Ловким движением стремительно подхватил Боба, на ходу поднял меня со стула и подтолкнул нас к выходу со сцены. Сам же задержался на минуту, чтобы бросить в лицо хозяевам Дома писателей все, что он о них думал. Залпом выпалил, что их сегодняшнее хамство — это их вчерашняя и, скорее всего, завтрашняя трусость, что хотя их книг он не читал, уже одного того, что они в своем почтенном возрасте живут и здравствуют, для него вполне достаточно, чтобы не читать их вовсе. Спросил их о Пастернаке, обозвал гадкими бумагомарателями, оппортунистами, демагогами и, в довершение всего, мерзкими типами!

Несмотря на усталость, голос Монтана звучал так, как звучит всегда, когда он злится или возмущается. Звучал красиво. Ни о каком «обмене мыслями» уже не могло быть и речи. Они окаменели. Это были очень культурные люди, они понимали по-французски. Однако они не понимали, почему этот высокий молодой мужчина говорит им такие грубости.

Сориа был там же. Он не попал на ужин, не был приглашен к Эренбургу. Как писатель он выступил посредником в организации этого небольшого мероприятия. И не пошел за нами, когда мы сбежали. Остался со своими братьями-литераторами и, вероятно, объяснил им, что большие артисты бывают иногда большими капризными детьми.

Уже в 1962 году, в ресторане «Липп», мы узнали, как этому эпизоду радовалась другая Москва.

---

[8] Имеется в виду здание Центрального Дома литераторов, известное в Москве как «Дом Ростовых» на Поварской.

Москва молодых писателей и поэтов, которые не крутились у нас под ногами, не болтались в холле гостиницы «Советская» или в ресторане «Прага». Мы не знали об их существовании. Но они о нашем — знали. Они писали памфлеты, высмеивали нас и тех, с кем мы общались. А после скандала у «акробатов» написали стихи, в которых нас уже никто не высмеивал. Спустя шесть лет эти памфлеты в переводе на французский недурно звучали под свинину с кислой капустой. Было и грустно, и смешно.

1956 год завершился апофеозом. В Георгиевском зале Кремля был устроен «небольшой» новогодний праздник для трех тысяч человек. Пришло 2991. Иностранные послы, ученые, министры, чиновники, военные, артисты и реабилитированные герои. Мы тоже были там. На этом банкете самые известные артисты СССР выступали со сцены, расположенной позади стола, за которым сидели члены Центрального Комитета, а три тысячи гостей расположились перед сценой. Ойстрахи, отец и сын, играли на скрипке под звяканье вилок, а танцоры ансамбля Игоря Моисеева проделывали феноменальные прыжки, в то время как разносили цыплят табака... У меня было впечатление, что я это уже где-то видела. Ну, конечно, черт возьми, я же играла «даму из замка» в фильме «Вечерние посетители»...

Как только пробило двенадцать, большие люстры погасли. Я в темноте поцеловала мужа, чья-то рука легла мне на плечо. Снова зажегся свет. Никита Хрущев — а это был он — поднял меня со стула и поцеловал в губы на глазах 2990 гостей. Он сжал ладони Монтана в своих руках. С быстротой спринтера добежал до стола, за которым сидел посол Китая, и торжественно повел его к столу членов Президиума Верховного Совета. Сидевшие за столом потеснились, как в деревне, и китайский посол сел между Хрущевым и мадам Фурцевой. Из глубины зала к столу приближался еще вчера бывший в немилости, весь раскрасневшийся маршал Жуков, впереди которого шел адъютант. Жуков сел за этот семейный стол, правда, с краю.

Непокорный китаец и неугомонный маршал не рассказали нам, о чем они думали в ту ночь на 1-е января 1957 года. Хотя подобный подбор героев может показаться неоднородным — как бы то ни было, соратника Мао, маршала Советской Армии, французского певца и его даму принародно простили за их заблуждения. А может быть, принародно поблагодарили за их здравомыслие. Это могло означать и то, и другое. Понимай как знаешь!

К трем часам утра Хрущев и Булганин отплясывали в Георгиевском зале. Они притопывали, шли вприсядку, совсем как молодые украинские парни. Стоявшие по кругу послы западных стран хлопали в ладоши, как в «Шахразаде»[9], подбадривая их.

Когда мы приехали в Ленинград, на перроне Московского вокзала нас ждал Петр Великий[10]. Он пришел вместе с Александром Невским, Иваном Грозным и депутатом Балтики: Николай Черкасов, величайший актер своего времени, пожелал встретить нас в своем городе. А это был действительно его город. Он был его депутатом в Верховном Совете. И еще он был сыном пожилой дамы и отцом девочки, которых ни почетные звания, ни слава отца не смогли спасти от гибели во время блокады Ленинграда, продолжавшейся девятьсот дней... Вместе с миллионом ленинградцев они погибли голодной смертью.

В Ленинграде красивейшие дворцы, прекраснейшие музеи, самая красивая река и самые красивые мосты. В городе соседствовали Санкт-Петербург, Петроград и Ленинград, и это было великолепно. Мы поселились в гостинице «Англетер» — все тринадцать человек. Впервые Надя, Саша, Слава и Андрей в полном смысле слова жили с нами — ведь в Москве они после работы возвращались домой. Вместе с нами они бродили по Ленинграду, вместе с нами возвращались в гостиницу после концерта. В «Англетере» Есенин перерезал себе вены и написал свое последнее стихотворение. Это было в 1925 году. Расположившись на полу гостиной в наших царских апартаментах после последнего глотка вина, кто-то (теперь не помню кто) сказал, что, возможно, именно на этом полу пролилась кровь Есенина. И все четверо по-русски прочли стихотворение молодого безумца, в последних строках которого говорилось:

В этой жизни умереть не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

За несколько километров до въезда в город, по правую сторону от дороги, ведущей в аэропорт, можно увидеть небольшой деревянный щит, выкрашенный черной краской, с надписью белыми буквами. Этот знак указывает, что здесь были остановлены фашисты. Рубеж, оказавшийся непреодолимым. По левую сторону от дороги, напротив этого щита, начиналась узкая полоса молодого леса, деревца посажены на определенном расстоянии друг от друга. Полоса тянется вдоль всей дороги, насколько способен охватить взор. Одно дерево — один погибший. Лес человеческих душ.

---

[9] В те годы — престижный ресторан в Париже.

[10] Симона Синьоре и здесь ошибается: в фильме «Петр I» Н.К.Черкасов играл роль царевича Алексея, в роли Петра I снимался Николай Симонов.

Этот лес мы увидели, когда ехали в аэропорт, чтобы лететь в Киев. Неделя в Ленинграде значительно отличалась от тех, которые мы провели в Москве. Светская публика и местные «акробаты» нас не тревожили. Возможно, их было меньше под сенью Эрмитажа, чем под сенью Кремля. Мы, конечно же, бывали на предприятиях, и там, конечно, выступал Монтан, но мне больше всего запомнились лица детей. Может быть, потому, что с ними мы встречались в Доме пионеров, окруженном парком с аттракционами и горками; дети были очень веселыми, они говорили по-французски и дерзили воспитателям, что было очень смешно. Мы ужинали у Черкасовых. В моей салфетке я обнаружила серьги XVI века, подарок мадам Черкасовой. На десерт друг Черкасова пел «Калитку» (не «Калинку»), ту самую, которую Пикколи, Маршаль и я, снимаясь в Мексике, просили петь Оскара Данцигера. В то время Черкасов снимался в «Дон Кихоте», и ему приходилось рано вставать. Тем не менее он счел необходимым проводить нас до гостиницы. «У нас гостей провожают до постели». Николай Черкасов умер десять лет назад. Это был король королей.

Ленинград — старый город, в котором живут призраки погибших в блокаду и те, кто выжил. Киев — совсем новый город. Уцелевшие после войны киевляне отстроили его заново. От старой столицы Украины, разрушенной на девяносто процентов, осталось очень немного. Мы пролетали над этим городом, который несколько лет назад был сплошь объят гигантским пожаром: город подожгли сами киевляне, чтобы заставить врага отступить. Со старомодно одетыми прохожими, с большими светлыми зданиями, типичными для архитектуры сталинской эпохи, Киев являл собой анахроническую картину послевоенных лет.

Монтан выступал в Оперном театре, пел в колхозе, в школе танца. Хотелось бы знать, кем стала красивая двенадцатилетняя девочка, которая так хорошо танцевала... В Киеве мы были очень далеко от Парижа и очень далеко от Москвы. Киев нагоняет холод, говорил Кролла. Смех здесь звучал не так громко. Шла последняя неделя гастролей. Саша, Андрей, Надя и Слава были задумчивы, чтобы не сказать грустны: их трудовые каникулы подходили к концу.

Когда мы вернулись в Москву, посол Франции снова пригласил нас в посольство. Накануне отъезда, утром, мы все вместе выпили по глотку порто. Когда мы появились в посольстве, мадам Дежан просматривала журнал «Театр де Франс». Журнал был раскрыт как раз на развороте, посвященном Монтану и Синьоре в ролях Джона и Элизабет Проктор. В дипломатической жизни бывает столько совпадений, что по сравнению с ними «Наджа»[11] кажется всего лишь альманахом «Вермо»[12].

Мадам Дежан выразила надежду, что Венеция восточного мира — Ленинград — нам понравилась... Вошел посол. Приложился к моей руке и увлек моего мужа в угол гостиной, сказав, что предпочитает оставить дам поболтать одних. Я достаточно отчетливо слышала, как посол справлялся, о чем мы говорили на небольшом ужине. О массе интересных вещей, уклончиво отвечал мой муж: он не был «осведомителем».

Посол подвел ко мне мужа и прервал болтовню дам. Он хотел, чтобы мы знали, как тяжело было ему и его супруге игнорировать нас. Ах, если бы мы приехали сейчас, в январе — все было бы гораздо проще... Что за идея была ехать сюда в декабре?.. Это было абсолютно несвоевременно! Все это мы уже где-то слышали (проклятый Арагон, чтоб тебе!). Сейчас все уже утряслось... А начиналось плохо... Но все хорошо, что хорошо кончается, и тем не менее он хочет сказать Монтану, что своими гастролями, продолжавшимися в этой большой стране шесть недель, он много сделал для престижа Франции.

Месье Дежан был неплохим человеком и рассуждал вполне здраво. Мадам Дежан тоже была женщиной очаровательной и очень красивой. Прощаясь, мы сказали себе — и, по-моему, им тоже, что не хотели бы оказаться на их месте.

Кое-кто из официальных лиц встал рано, чтобы в аэропорту выпить с нами «на посошок». Было семь часов утра.

Андрей, Саша, Слава и Надя заканчивали свою работу. Они переводили слова «мир», «работа», «дорогой и дорогая», «за ваше здоровье». Они переводили речи, в словесном потоке которых мы узнавали ключевые фразы. Они были грустны. Мы — тоже. Как возлюбленные, у которых беззастенчиво отнимают последние минуты перед разлукой.

Было очень холодно. Мы поднялись на трап. В последний раз оглянулись, чтобы дать им знать: «До скорого». В первый час полета я только и думала, что о тех крошечных льдинках, от которых слипались их веки. Но поскольку слезы горячие, говорила я себе, — эти льдинки обязательно растают.

Следующим пунктом назначения была Варшава.

Мы летели в самолете-салоне. Поскольку Сориа был занят другими делами, мы потеряли его из виду еще со дня отъезда в Ленинград. В Варшаве нас должен был встречать его заместитель, Роже Буссино.

---

[11] «Наджа» — сюрреалистический роман Андре Бретона.

[12] «Вермо» — журнал, публикующий шутливые, не всегда пристойные истории.

И наши музыканты Кролла, Судье, Парабоши, Азола, Нино, Мариза, и мы с Монтаном — все терялись в догадках: почему мы летим в самолете-салоне? Товарищ стюардесса, обносившая нас чаем, не говорила по-французски. Чехлы на креслах были украшены помпонами, почти как кресла в гостинице «Англетер». В салоне имелся уголок для чтения и место для игры в карты. Такого самолета мы никогда в жизни не видели. Подумав, мы решили, что наш «самолетик» чересчур роскошен, чтобы его построили специально для нас.

В Вильнюсе, где мы совершили посадку, нас уже ждал рыжий фотограф. С ним был маленький мальчик. Фотограф принес снимки, которые он сделал, когда мы летели в СССР. Я вновь чувствовала, что он хочет сказать нам нечто такое, о чем все в СССР предпочитали молчать. Обычные фотографии... но с его стороны было крайне любезно привезти их нам, тем более что наш фешенебельный лайнер не значился в расписании авиарейсов (эта мысль пришла нам в голову лишь некоторое время спустя).

Через несколько часов мы приземлились в Варшаве. По лицам встречавших мы поняли, что свершилось нечто чрезвычайное. Оказалось, самолетик-то этот принадлежал Президиуму Верховного Совета СССР... Наш полет в некотором роде был продолжением новогоднего поцелуя в Георгиевском зале. Значит, мы опустились на землю Варшавы... прямо из Кремля.

Общие чувства всегда объединяли поляков — и социалистов, и сочувствующих им, и антисоциалистов: они ненавидели немцев, и эта нелюбовь зародилась у них задолго до прихода Гитлера; они ненавидели русских еще со времен Романовых, а потом и Сталина, и Хрущева. Недавний визит Хрущева в Польшу не оставил по себе доброй памяти. Он состоялся в октябре и был неожиданным. Варшава была окружена советскими войсками, мобилизованными «на помощь социализму». Хрущев тогда не изъявил желания поздороваться с Гомулкой[13], якобы потому, что не знал, кто это такой. Вел он себя как монарх, прибывший в одну из своих колоний. Но поляки не были рабами, они вовсе не желали пускать к себе оккупантов даже во имя идей социализма. Они мужественно и умно дали это понять советскому руководителю. Таким образом Варшава не стала Будапештом, а Хрущев сел в свой самолет и улетел.

Теперь вам, наверное, понятно, почему изобразить улыбку на трапе хрущевского самолета было не совсем уместно... Это могло быть расценено как еще один выпад против поляков. Тем более в день выборов Гомулки. Наконец-то, после десятилетней немилости, он официально взял вполне заслуженный реванш...

С нами работал очень любезный, весьма деликатный переводчик. Лишь спустя несколько часов он решился — извинившись, что вмешивается не в свое дело, — спросить у Монтана, почему тот требует оплаты за гастроли в долларах золотом?

Тогда-то мы и почувствовали, что враждебность, которую мы ощутили по прибытии, была связана не только с нашим необычным лайнером. Самолет был лишь завершением кампании, с большим старанием проведенной в польской прессе. Журналистам было велено написать, что гастроли Монтана во всех странах Восточной Европы оплачиваются в долларах золотом. Никто ничего не знал об инцидентах, имевших место в Москве во время нашего пребывания. Никто не знал ни о ноябрьских событиях в Париже, ни о письме Монтана Образцову. Таким образом, для поляков мы были людьми, лишенными всяких рефлексий, которые приехали в Польшу загребать деньги после того, как нахапали их в России, и перед тем, как отправиться их грести в других странах «народной демократии». И не просто деньги, а вполне определенную валюту. Монтан, мол, полон желания разорить польскую экономику, к тому же он лучший друг Никиты, который и предоставил ему свой личный самолет. Вот такая была ситуация в первый день нашего приезда в Варшаву.

И все пришлось начинать сначала. Прежде всего, и как можно быстрее, необходимо было опровергнуть вранье, подкрепляя опровержение контрактами. После этого заняться идеологическими проблемами. Монтан потребовал, чтобы в газетах были напечатаны цифры гонорара в польских злотых.

На следующий день атмосфера изменилась. Все захотели с нами объясниться. Оказывается, сюда просочились слухи о том конфиденциальном московском ужине, и — что вполне естественно — многие полагали, что там говорилось не только о том, о чем принято говорить в подобной обстановке. Поскольку свидетелей у нас не было, пленки с записью беседы (возможно, и существовавшей) — тоже, все были вынуждены поверить нам на слово. И они пришли в ярость, узнав, что Хрущев не поведал нам о своем неожиданном визите в Польшу. Правда, говорили мы, он постоянно внушал нам, что польскую партию уничтожил Сталин, зато весьма сдержанно отозвался об октябрьских событиях. Мы тоже старались быть сдержанными, потому что наша позиция была обусловлена событиями в Будапеште. Поляки же большого интереса к Венгрии не проявляли. Вернее, это интересовало их лишь в той мере, в какой Будапешт был иллюстрацией того, чего они сумели избежать

---

[13] Владислав Гомулка (1905 — 1982) — первый секретарь ЦК ПОРП в 1956 — 1970 гг. Один из организаторов Польской рабочей компартии, в 1949 г. был репрессирован, реабилитирован в 1956 г.

в Варшаве. Что же касается судьбы Венгрии как страны народной демократии, то поляки считали нужным напомнить, что между прошлым Венгрии и прошлым Польши просто нет ничего общего. Конечно, Венгрия, как и Польша, страдала при царском режиме, но поляки не забывали, что при регенте Хорти Венгрия была первой из стран, принявших фашизм, и во Второй мировой войне до последнего часа оставалась верной союзницей Гитлера. Поляки же полностью оказались во власти нацизма, поэтому не надо все валить в одну кучу. Они понимали, что весь мир сочувствует Венгрии, но не понимали, почему весь мир не ликует о победе польских социалистов. Стоял январь, предвещавший «Варшавскую весну». У поляков была странная потребность говорить о нескольких октябрьских днях[14], а также о десяти годах, предшествовавших им. Они говорили и говорили, но теперь уже без тени агрессивности, потому что больше ни в чем не винили нас. Перед нами были интересные и увлеченные люди.

Эти разговоры велись у нас в гостинице, в ресторане, у кого-нибудь дома, а также в артистической уборной Монтана. Те, кто не знал, где нас найти, приходили прямо в театр, там-то Монтана можно было застать наверняка. Причем поляки порой шли вовсе не на концерт. Они приходили поговорить. И говорили едва ли не до самого поднятия занавеса. Монтан, показывая на часы, вежливо их выпроваживал. Они понимающе кивали и отвечали, что придут после концерта продолжить разговор. Получилось так, что в ту неделю концерты для Монтана были чем-то вроде антрактов... между разговорами. Не знаю, как он все это выдерживал. Он пел, и пел хорошо — залы были переполнены; и в прощальный вечер, когда занавес опустился в последний раз, зрители хором пропели ему: «Stolat! Stolat!» (что соответствует фразе «До чего же он хороший парень!», которую обычно поют лондонские зрители, когда симпатизируют артисту).

Злотыми мы расплатились за гостиницу, а также за портрет во весь рост очаровательной графини Потоцкой в юности, современницы Марии Валевской[15]. Наш переводчик Генрик сводил меня в государственный магазин, бывшую частную лавку по продаже случайных вещей. Портрет молодой графини висит в одной из комнат в Отёй и служит нам чем-то вроде далекого предка... Остальные же злотые так и остались непотраченными. Они лежат без движения в конверте в ожидании нашей новой поездки в Польшу вот уже девятнадцать лет...

Мы покидали Варшаву, направляясь в Восточный Берлин, и у нас создалось впечатление, что поляки вполне довольны жизнью. Им нравился Гомулка, которого они недавно привели к власти, отдав за него девяносто три процента голосов. И все-таки, упоминая о нем, многие бросали: «К несчастью, жена у него еврейка».

Но я ни слова не сказала о Варшаве.

Стертый с лица земли город был с энтузиазмом восстановлен по камешку таким, каким он был прежде, говорил наш переводчик Генрик, показывая площадь, пестрящую множеством красок. Польские архитекторы по историческим документам кропотливо воссоздавали мельчайшие детали, которые вернули городу одну из самых восхитительных площадей в мире. Небольшие домики — зеленые, розовые, желто-красные — вновь выросли там, где стояли раньше. Но другая группа архитекторов одарила город-мученик «высоткой», построив то ли Дом журналистов, то ли Дом культуры, я забыла[16]. Это была верная и рабская копия Московского университета. И такие копии нам предстояло увидеть еще не раз. Так же как почти повсюду можно встретить арены Рима и триумфальные арки Капитолия. В Варшаве мы увидели и нечто похожее на очень большой пустырь. Здесь раньше было гетто.

Нам не удалось осмотреть Польшу за ту январскую неделю 1957 года. Но зато мы видели варшавян. Впервые за полтора месяца мы встретили людей, громко разговаривавших на улице и в кафе. Они были дерзкими, веселыми, агрессивными, привлекательными, гордыми и свободными...

...В Восточной Германии как будто ничего не изменилось с момента нашего последнего там пребывания. Монтан выступал в огромном театре, название которого я забыла. Однажды он выступал в Шифбауме, то есть в «Берлинер Ансамбль». Елена Вайгель и труппа устроили нам небольшой прием. Полгода назад умер Брехт. Обе Германии организовали национальные похороны.

С большими букетами красных гвоздик мы уезжали из Германии в Прагу. На границе с Чехословакией к нам в купе вошли двое мужчин, в руках у них тоже были красные гвоздики. Если в Ленинграде иностранных гостей провожали до постели, то в Богемии их встречали на пороге страны.

Они приехали, чтобы поздравить нас с благополучным прибытием, а также чтобы совместить приятное с полезным: познакомить Монтана с программой на неделю. Ему предстояло петь в очень большом зале, и прибывшие были рады сообщить нам, что все билеты проданы. Вот так. С их

---

[14] «Польский Октябрь», 1956 год. Восстание в Познани и возвращение Владислава Гомулки к власти, начало демократизации страны.

[15] Мария Валевска (1789—1817) — польская графиня; была любовницей Наполеона и имела от него сына. Александр Жозеф Валевский — французский политический деятель, сенатор, позже — министр иностранных дел.

[16] Точнее: Дворец культуры имени Сталина.

стороны и в самом деле было очень любезно проделать такой большой путь (ведь им теперь предстояло ехать обратно), чтобы сообщить нам эту приятную новость... Может быть, они хотели сказать что-то еще? О да! Две небольшие просьбы. Чешская полиция и чешская армия изъявили желание, чтобы Монтан дал для каждой из них в отдельности по дополнительному концерту... Возможно ли это? Похоже, они всерьез огорчились, когда Монтан спокойно объяснил, что до сих пор он никогда, ни в одной стране не давал концертов для полиции или для армии и, разумеется, в Праге не станет менять свои привычки. А я, в свою очередь, спросила: предполагает ли чешская полиция пригласить на такой концерт пани Сланску[17]? В то время я не знала, что некоторые фамилии в Праге до сих пор не произносились вслух. Даже если это были фамилии жертв «ошибок прошлого».

Испуганные взгляды чехов говорили о том, что подтвердилось в последующие дни. Прага — не Варшава. Они проигнорировали мою тонкую шутку и сказали, что вероятность концерта в Братиславе ничтожно мала. Словаки были недовольны тем, что остались в стороне от этого культурного мероприятия. Они прочли нам небольшую лекцию по этнической географии, из которой следовало, что угодить всем очень сложно. Они говорили о Словакии так, как у нас некоторые говорят о Бретани. Поскольку Монтан для бретонцев пел всегда, у него не было оснований отказывать словакам. Впрочем, сказали они, пока еще ничего не решено, — там посмотрим.

Поезд продолжал свой путь, разговор наш перешел на банальные темы. Однако что-то все же произошло, и это возымело свое решающее действие, хотя тогда мы оба этого не заметили. Лично мне пришлось дожидаться 1969 года, чтобы восстановить цепь событий, понять, что было главным, и логически увязать одно с другим. И понадобилось дожить до 1974-го, дабы получить подтверждение тому, что я открыла в 1969-м и сознательно проигнорировала в 1966-м.

Это «что-то» — имена собственные, произнесенные мною с интервалом в несколько секунд. Фамилия Сланска и название города — Братислава.

Сначала я назвала фамилию: «пани Сланска». Чехи замерли в ужасе. И тут же заговорили о Братиславе. Я не могла взять в толк, почему. Я даже не знала, где находилась Братислава, пока мне не объяснили.

Они прекрасно знали, что в Братиславе у меня есть родственники. *Они знали*, а я — нет.

Мне предстояло узнать это на следующий день. Оказывается, в Братиславе жила моя кузина по отцовской линии. В Нейи-сю-Сен никогда не вели счет родственникам по боковой линии, проживающим в Центральной Европе.

Было вполне естественно, что я не знала о ее существовании. Кузина позвонила мне в «Алькрон» на следующий день после нашего приезда в Прагу.

Она говорила по-английски. Сообщила, что прочла в братиславской газете о приезде Монтана на гастроли и очень обрадовалась нашей предстоящей встрече. Я ответила, что еще ничего не решено. Похоже, она удивилась... Тон разговора был вполне официален. Она очень надеялась увидеть нас. В ее желании встретиться с нами ощущалась настойчивость. Положив трубку, я решила, что эта женщина — из тех зануд, которые, вспомнив о родственных связях с известными людьми, не прочь блеснуть этим в своем квартале. Она назвала свое имя. И я тут же его забыла, как забыла и про звонок.

Отель «Алькрон» был центром для всех приезжавших из Восточной и Западной Европы. Его холл и ресторан кишмя кишели корреспондентами иностранной прессы и чешскими журналистами, предпринимателями западных стран, транзитниками, направляющимися в Пекин или возвращающимися из Москвы, писателями и атташе посольств. Холл «Алькрона» был чем-то вроде кафе «Флор», «Фукетс» или нью-йоркского «Альгонкена».., но я об этом еще не знала. Довольно трудно было пересечь холл, чтобы вас не остановил кто-нибудь из тех, кому абсолютно нечего было вам сказать, просто хотелось посмотреть на вас поближе.

Монтан выступал в очень большом зале; это был не театр, а зал съездов. Представителей полиции и армии мы больше не видели. Они, должно быть, составили свои рапорты, в которых мы, вероятнее всего, выглядели не очень хорошо. Как бы то ни было, по-моему, на третий день Монтан не выступал. Очень короткий и в высшей степени бесцеремонный телефонный звонок около шести часов вечера дал ему понять, что зал будет занят. Зал потребовался правительству для чрезвычайного заседания... Если певец пожелает, он сможет петь в другом месте... Но Монтан не хотел петь в другом месте... он устроит себе выходной. На следующий день он снова пел в зале, но никаких извинений не последовало. И никто не заводил разговора о Братиславе.

В течение дня мы встречались со многими людьми. Были в гостях у студентов кинофакультета. Они оказались очень живыми и веселыми ребятами. Именно они и создадут потом настоящее чешское кино: Форман, Пассер, Кадар — позже кто-то из них сказал мне, что встреча с нами произвела на них в то время большое впечатление. Иржи Трнка показал нам в своей небольшой студии не-

---

[17] Муж Сланской проходил по делу о врагах народа в начале 50-х годов; был расстрелян. Реабилитирован посмертно в 1962 году.

сколько мультипликационных фильмов, которые трудно было выпустить на экран... Он подарил мне одну из героинь фильма «Сон в летнюю ночь» — маленькую деревянную козочку; она до сих пор стоит на своих тоненьких березовых ножках в витрине дома в Отёй по соседству с русскими пасхальными яйцами, мексиканскими амурчиками и болгарскими флейтами. Трнка надеялся, что с Шекспиром, перенесенным в кукольный мир, у него будет меньше трудностей, чем с фильмами на современный сюжет.

Однажды мы ужинали с Назымом Хикметом. (В тот вечер у Монтана, возможно, выпал непредвиденный выходной, и он забыл про этот ужин. Вероятно, поэтому в фильме Криса Маркера Монтан говорит, что с Назымом Хикметом никогда не встречался.) Мы ужинали в «Алькроне». Назым Хикмет был очень крупным и красивым мужчиной. Он провел в турецкой тюрьме многие годы, потому что был тем, кем он был: самым большим революционным поэтом своей страны и своего поколения. В столовой, где мы ужинали, говорил он очень громко. Говорил о свободе и об отсутствии свободы. Он ехал в Москву на что-то жаловаться и очень хотел, чтобы все об этом знали. Сопровождавший его чешский писатель явно мучался вопросом, стоило ли вообще устраивать этот небольшой ужин.

Однажды нас пригласили на завтрак в посольство Франции, занимавшее великолепный особняк в стиле барокко. Забыла сказать, что после того как мы пригубили порто у месье Дежана в Москве, с Кэ д'Орсе, очевидно, был дан зеленый свет, и французские послы в тех странах, где гастролировал Монтан, всегда были гостеприимны и приветливы. Посол Франции в Чехословакии, у которого мы видели очень красивые гобелены Люрса[18], рассказывал, как были смущены посетившие посольство чешские руководители, когда узнали, что Люрса, чье далекое от соцреализма искусство они презирали, был активным деятелем французской компартии.

Неделя пребывания в Праге подходила к концу. Однажды вечером Монтан заговорил о возможности дать концерт в Братиславе, ему кто-то ответил, что с Братиславой, увы, ничего не выйдет. Слишком сложно... Да и поездка туда и обратно слишком тяжела. Словаки всё поймут... Ну и отлично.

На следующий день утром раздался звонок из Братиславы: это была моя кузина. Оказывается, она только что прочла в словацкой газете, что Монтан раздумал ехать в Братиславу. «Как жаль», — говорила она. Я принялась объяснять ей, что это не его решение, что поездка туда и обратно сложна и утомительна. Я была вынуждена сказать лишь то, что сообщили нам. Она упорно повторяла шепотом: «Как жаль, как жаль». Голос у нее был очень грустный. Я сказала, что это лишь отсрочка, что мы обязательно с нею встретимся или что-то в этом роде. Кузина неопределенно ответила: «Может быть...»

Положив трубку, я подумала, что мы скорее всего все-таки не увидим красавицу Братиславу, но зато нам не надо будет присутствовать на семейном ужине, который, конечно же, приготовила моя кузина. И мы со спокойной совестью покинули Прагу, где за прошедшую неделю произошла масса забавных, необъяснимых и, более того, загадочных вещей.

По-моему, в 1966 году, в Лондоне, когда я готовилась предаться терзаниям над ролью леди Макбет в надежде вызвать такое же чувство кое у кого из пуристов, говорящих на языке Шеспира, задребезжал телефон. Со мной хотела говорить мадам Софи Ланжер. И она-то оказалась той самой кузиной из Братиславы... Я размышляла: мы не встретились в Словакии тогда, в 57-м, но почему же через девять лет она вновь появилась — теперь уже в Лондоне? И я сказала навязчивой родственнице, что очень занята... Она отдавала себе в этом отчет, но, находясь с дочерью в Лондоне, все-таки хотела, чтобы мы непременно встретились. Свидание было назначено на завтра, на три часа дня.

В тот период я была чудовищно эгоцентрична. Поступала так, как мне подсказывало мое тщеславие или легкомыслие. И поступала не очень хорошо (мы еще вернемся к авантюре с «Макбетом»). Кузина из Братиславы была нужна мне так же, как папа римский. Я интересовалась тогда лишь своей персоной, в голове у меня была только роль леди Макбет, и я целыми днями долбила текст. Такое происходило со мной впервые в жизни, и я отчетливо помню, что была полностью отключена от окружающего меня мира, впрочем, как и все, кого я с такой легкостью презираю, когда обвиняю их в равнодушии.

Моя кузина была очень хороша собой, а ее дочь — очаровательная хрупкая девушка. Они прибыли в Лондон, так как девушка намеревалась пожить по студенческому обмену в одной из английских семей. «Браво, браво», — говорила я, повторяя в уме текст, который мне предстояло произносить на сцене Королевского театра. Но что же еще? А еще моя кузина все-таки хотела рассказать мне о своей жизни. Она и ее муж, молодые чешские специалисты, покинули свою страну после нашествия нацистов и все военные годы прожили в изгнании, в Америке, но в 1945 году сразу же вернулись домой, чтобы помогать стране строить социализм. Ее муж, Оскар Ланжер, как и многие другие, в 1952 году был арестован за уклонизм. Она хотела продолжить, когда

---

[18] Жан Люрса (1892—1966) — французский художник, мастер декоративного искусства, создатель гобеленов.

я сказала — не для того, чтобы прервать ее, а чтобы показать, что и я кое-что знаю: «Мне думается, в Нью-Йорке у вас тоже были бы неприятности».

Она замолчала. Я попросила ее продолжать. Но мадам Ланжер сказала, что продолжать незачем. Допила чай, сделала знак дочери, извинилась, что побеспокоила меня, и покинула мои уютные апартаменты, не преминув заметить, что такие, как мы, на самом деле ничего не знают. Кузина из Братиславы вовсе не была похожа на зануду, какой я ее себе представляла в Праге, но она не показалась мне излишне любезной. К тому же, раз она была в Лондоне, да еще с дочерью, значит, все, о чем она рассказывала, было в прошлом. Теперь в Чехословакии все, вероятно, нормально, раз люди могут ездить куда им вздумается. Вот так.

Да, вот так я подумала, закрывая за ней дверь. Потом подошла к черной доске и мелом написала: «...Иль ты хочешь обладать тем, что считаешь высшим благом жизни?»

То была короткая, навязчивая реплика из текста моей роли. Я больше не думала ни о кузине, ни о ее дочери, ни о ее муже, о которых она не рассказала мне до конца. «Ты хочешь обладать тем, что считаешь... ты хочешь обладать тем, что считаешь...» Мадам Ланжер что-то говорила о своей второй дочери, которая была певицей; это было в начале разговора или нет? Какое это имеет значение?.. «Иль ты хочешь обладать тем, что...»

Осенью 1968 года, возвратившись из Стокгольма, где я снималась в «Чайке», в пачке писем я обнаружила конверт, отправленный из Германии. Письмо, датированное 13-м августа, было написано на двух тонких листах розовой бумаги, оно прождало меня целый месяц. К счастью, я его сохранила. Привожу перевод (оно написано по-английски) нескольких ключевых фраз: «...я решила никогда больше с тобой не связываться, настолько было очевидно, что мы тебе не понравились... Когда я захотела рассказать тебе свою историю, ты не могла сказать мне ничего другого, как вспомнить про Америку, где с нами обращались бы точно так же, потому что мы коммунисты. Надеюсь, что сегодня ты поняла разницу. Два дня назад под грохот русских танков и свист пуль я перешла границу. Мы только что пережили настоящий кошмар: отныне жизнь в Чехословакии будет непрерывным кошмаром. Мы с двумя чемоданами уехали на небольшой машине, купленной ценою крови моего мужа: деньги были выданы за его реабилитацию...»

Мне стало не по себе, когда я читала это письмо. Что ж, я получила то, что заслужила. Я могла бы написать ей на лондонский адрес, который она указывала, но не сделала этого: прошел ведь целый месяц. Я не пыталась отыскать Софи Ланжер. Но письмо не выбросила, спрятала его и стала собирать вещи, чтобы отправиться с Монтаном в Лос-Анджелес.

В марте 1969 года, вернувшись в Париж, я залпом прочла «Признание» Артура Лондона, «Наши» Элизабет Порецкой и автобиографию Жозефы Сланска. И именно из книги жены Слански я узнала историю своего кузена Оскара Ланжера. Ту самую, которую не захотела выслушать от его жены в Лондоне. Мне стало мучительно стыдно. Я извлекла из конверта два тонких розовых листка. Написала письмо и отправила его — все равно что бросила бутылку в море — по сомнительному лондонскому адресу семимесячной давности. В письме я просила простить меня за мой эгоизм и мои невольные прегрешения.

Через неделю я получила из шведского города Вестерос письмо на четырех напечатанных на машинке страницах. Это был волнующий документ, его следовало бы перевести целиком. Кузина прощала меня. Благодарила. Сожалела, что мы только через двенадцать лет узнали о том, о чем она могла нам рассказать, если бы мы приехали тогда в Братиславу. В 1957 году ее муж все еще был в тюрьме. «Вы вдвоем могли бы тогда добиться сокращения срока заключения и продлить ему жизнь; его держали только потому, что «они» знали, что у меня на руках имелись доказательства его невиновности, а следовательно, и невиновности многих других. Бывали случаи, что «они», желая произвести хорошее впечатление на сочувствующих иностранцев, шли на это». Оказывается, она приезжала в Прагу, сидела в холле гостиницы «Алькрон» и видела, как мы проходили, но не осмелилась подойти. Она знала, что за нею следят, и не хотела быть «кузиной, которая пристает к знаменитым родственникам». Тогда она еще верила, что мы приедем в Братиславу. Ее старшая дочь сменила фамилию отца-«предателя» и под псевдонимом пела в баре отеля, где мы должны были остановиться. Она больше не имела права входить в состав оркестра, в котором была солисткой. Софи Ланжер вместе с дочерью разработала план, как нас проинформировать. Но мы (увы!) в Братиславу не приехали, и с течением времени мать и дочь поняли, что потеряли единственную надежду убедить честных обманутых людей, как была в молодости, в период судебных процессов в Москве, обманута и сама Софи. Она все время возвращалась к этим потерянным нами двенадцати годам. И к заговору молчания вокруг тех, кто томился в тюрьмах; некоторые из этих людей были реабилитированы только в 1964 году. И еще она писала: «Несмотря на то, что я пережила в те годы, а также в январе 1968-го, я снова полна энтузиазма...» Теперь она изучала шведский, для нее это был седьмой язык. И заканчивала Софи письмо следующими словами: «Извини за столь длинное письмо. Это, наверное, оттого, что здесь я встречаюсь с людьми, с которыми могу только поддерживать беседу, но у меня нет никого, с кем бы я могла говорить. Спасибо за твое письмо. Оно в какой-то степени

вернуло мне былую веру в человеческое достоинство. О, как я верила, какой безграничной была во мне раньше эта вера! Люблю».

Недавно моя кузина приезжала в Париж. Мы провели вместе целый день. Она уже свободно владеет шведским. Мы говорили по-английски, по-немецки, по-французски, стараясь не терять ни минуты на подыскивание некоторых слов — так много нам надо было сказать друг другу. Часто глаза наши увлажнялись слезами: и от волнения, и от смеха. Со дня нашей короткой встречи в отеле «Савой» она стала на восемь лет старше. Я тоже. Ей было на семнадцать лет больше, чем в тот день, когда она сидела в холле отеля «Алькрон». Но там я ее не увидела. После письма из Швеции у меня перед глазами так и стояло крупным планом лицо женщины, глядящей вслед нам двоим. Она так хотела заговорить с нами. Но тогда нам не позволили поехать в Братиславу и обставили это так, чтобы не было понятно, почему. Они попытались хитростью устроить концерт для армии и полиции чуть ли не по личной инициативе певца. Женщина сидит в холле, она нас видит, но ничего не может сделать, ничего, ничего! Мы, конечно, улыбаемся, торопимся, пожимаем кому-то руки, а ее не видим. Мы проходим мимо. Я снова вспомнила о взглядах некоторых русских, не ускользнувших от моего внимания. Увы, взгляда Софи в том холле пражского отеля я тогда не заметила. И вот теперь она сидела напротив меня и рассказывала. Она была взволнована так же, как и тогда, и было просто потрясающе, что — пусть даже через семнадцать лет — свершилось то, чего могло никогда не свершиться. Я слушала рассказ кузины и готова была ее обнять.

Перебирая в памяти мельчайшие подробности, мы сумели-таки до конца распутать эту головоломку. Сегодня я утверждаю, что в ту неделю, в феврале 1957 года, когда мы находились в Праге, все было заранее устроено так, чтобы встреча жены политического преступника Оскара Ланжера и ее французской родственницы, жены певца Ива Монтана, не состоялась. *Их* операция прошла успешно. Начало операции — наша посадка в поезд на чешской границе, завершение — наконец-то мы, все девятеро, пристегиваем ремни в самолете, летящем в Бухарест. В этот момент ответственные за операцию лица из «компетентных органов», должно быть, вздохнули свободно.

В течение недели мы, оказывается, даже не зная этого, разыгрывали спектакль в духе Кафки и теперь с высоты самолета в последний раз смотрели на величественную Прагу.

...В Бухаресте нас тоже встречало подобие сталинской «высотки» в «строго румынском стиле». Здесь оно называлось Домом культуры. Туда мы были приглашены министром, очаровательной и очень умной женщиной. Она сообщила нам, что правительство устроит для нас обед, они слышали о неофициальном ужине в московском Зале Чайковского и не хотели ударить в грязь лицом перед «старшим братом». Министр посоветовала нам подготовить заранее все вопросы, которые мы хотели бы задать, и заверила, что к ним отнесутся с полным вниманием.

Как-то к нам в отель пришла молодая пара. Он был француз, она румынка; молодой человек снимал репортажи для французского телевидения, хотел жениться на девушке и увезти ее во Францию. Но румынке власти запретили выходить замуж за иностранца. Если после того ужина в Москве воспоследовало издание романа Мартена дю Гара по-русски, то большой обед, данный для нас в Бухаресте, по крайней мере, помог влюбленным, которые смогли пожениться.

Накануне отъезда на обратной стороне подаренной нам прелестнейшей гравюры в бамбуковой рамке мы обнаружили письмо. Чтобы не нарушить очарование всего письма, я приведу только его конец: «Пусть как можно скорее украсят наше счастье малыши Симона и Ив, счастье, которому вы не позволили разрушиться. Никаких слов не хватит, чтобы выразить нашу благодарность. Знайте, наши наилучшие пожелания, наши самые прекрасные чувства всегда будут обращены к вам».

И подпись: Пини Крету и Анри Шапюи, 22 февраля 1957 года.

Гравюра эта тоже находится в Отёй, висит недалеко от козочки чеха Трнки. В Бухаресте мы помогли соединиться влюбленным. В Праге же — не помогли людям, которых гноили в тюрьме.

Анне Паукер повезло меньше, чем нашим жениху и невесте. «Она чувствует себя хорошо. Очень постарела, она отдыхает», — ответили нам. Старая революционерка действительно «отдыхала».

Анна Паукер на трибуне, госпожа Лупеску на скачках в Шантийи, бедный король Кароль II в изгнании[19] — всех их можно было видеть в довоенной хронике в кинотеатре «Шези» в Нейи. Анна Паукер с короткой стрижкой, всегда в мужской сорочке, госпожа Лупеску в широкополой шляпе и мехах, несчастный и грустный Кароль II — тоже в Шантийи.

В течение недели, проведенной в Румынии, очевидно, не одна я играла в ностальгию.

Румынию мы тоже не видели. Мы видели румын. Не бедняков, о которых рассказывает Панай Истрати[20]. Мы видели жителей Бухареста, которых не надо было долго уговаривать, чтобы они рас-

---

[19] Анна Паукер (1893 — 1960) — бывший министр иностранных дел РНР, член Политбюро ЦК Румынской компартии (1945 — 1952), основатель румынского коммунистического движения с 1921 г. Была репрессирована в 1952 г.

Кароль II (1893 — 1953) — отрекшийся от престола и живший в изгнании отец короля Михая. Магда Лупеску — знатная аристократка тех времен.

[20] Панай Истрати (1884—1935) — румынский писатель, живший во Франции.

сказали, как весело жилось в Бухаресте раньше. Его называли маленьким Парижем. О да! Была «Железная гвардия»[21], был альянс с Гитлером. Так же как в Варшаве, в Бухаресте русских недолюбливали. Бухарест не захотел стать социалистическим. Этого захотела Прага...

...И в Софии есть сталинский небоскреб в «строго болгарском стиле». Только близнец Московского университета там зовется... то ли Домом печати, то ли Домом медика, точно не помню.

Русских в Софии любят. Это чувство восходит к далеким временам, еще до Хрущева, Сталина или Ленина. К эпохе царствования Романовых, когда русские освободили болгар от османского ига.

Мавзолей Димитрова воздвигнут во славу болгарского революционера, на Лейпцигском процессе отказавшегося признать себя виновным в поджоге рейхстага.

Костов же оказался единственным обвиняемым на сфабрикованных процессах; единственным, кто пытался демистифицировать политические махинации. Тем не менее в 1949 году его повесили. Но он сделал попытку.

В Софии из-за общности границ не любят ни греков, ни югославов, презирают турок, которые терпеть не могут греков; греки же не очень жалуют югославов, а те, в свою очередь, не терпят болгар, которые не любят венгров и ненавидят немцев.

Мы пришли к такому выводу, сидя вечером за столом после концерта в Софии — пятом, после Москвы, этапе путешествия по социалистическому лагерю. Где то время, когда я по пути в Бабельсберг представляла себе эту всеобщую солидарность и братские обмены между регионами: «Пришлите нам немного угля, а мы вам яблоки, хлеб и соль»?

В Софии мы увидели людей сильных, спокойных и веселых. В холле гостиницы нам повстречался Канапа[22]. Он не мог знать, что мы тоже здесь и что Монтан именно на этой неделе, в феврале 1957 года, выступает в этом городе с концертом.

(Сегодня 28 сентября 1975 года. Вчера утром по приказу Франко были расстреляны пятеро молодых людей. И я назову их имена, чтобы они остались не только на страницах газет: Анхель Ортега Эчиверриа, Хосе Умберто Бена Алонсо, Рамон Гарсиа Санс, Хосе-Луис Санчес Браво и Хуан Паредес Манот. Назову я также и тех, кто 22-го сентября ездил в Мадрид, чтобы лично передать текст протеста, составленный Сартром, Мальро, Арагоном, Мендес-Франсом и Франсуа Жакобом, ибо ни «Экспресс», ни «Пари-матч» не сказали об этом событии ни слова. Это были Коста-Гаврас, Роже Дебрей, Мишель Фуко, Жан Лакутюр, Р.-П.Ландуз, Клод Мориак и Ив Монтан. Они не разлеживались в шезлонгах, и из Испании их в тот же день выпроводили в испанском «воронке».)

...В Белграде нет небоскреба в «строго сербско-хорватском стиле». В Белграде нет подобия Московского университета. В ресторане отеля двое цыган пели «Калитку».

Кстати, о песнях. Чувствую, что с какого-то момента я совсем перестала говорить о концертах мужа. Скучно и, как жене, нескромно повторять, что и здесь концерты прошли очень хорошо. Но я вынуждена повториться, — тем хуже для меня.

В кинотеатрах Белграда шли фильмы всех стран мира, причем в оригинальном варианте. Я смотрела в театре «Салемских колдуний» в исполнении хорватской труппы и все понимала.

Но, самое главное, в Белграде у нас была встреча с господином Броз Тито и его женой.

Как-то утром раздался телефонный звонок, и анонимный голос произнес: «Наш Маршал и г-жа Тито будут очень рады видеть вас завтра, во второй половине дня, у себя за чаем. Машина прибудет за вами в отель к трем часам».

Приглашение было сделано не сказать чтобы строго по протоколу, да и старый «Форд» ничем особенно не отличался, разве только тем, что был старым. Сидевший рядом с шофером человек открыл нам дверцу. Оба они не говорили по-французски, лишь улыбались. Мы ехали по Белграду, затем выехали за город. Дорога шла через густой лес... И мы с Ивом представляли себя в роли героев фильма «Покойник в бегах», где Жюль Берри и Мишель Симон играли актеров-неудачников. В какой-то момент Берри по ошибке был схвачен усташами[23] и очутился в Карпатах...

Было ли то следствием усталости, накопившейся за долгие месяцы, или каких-то мистических явлений, возникавших в последнее время в ходе нашей поездки по странам Восточной Европы, только я внезапно запаниковала. Но виду не подала... Эта машина не была похожа на машину главы государства, так же как и эти два югослава не были похожи на официальных посланцев... Человек, пригласивший нас по телефону, был анонимом... А лес становился все гуще и гуще... И в этот момент Монтан спросил меня: «Куда это мы едем? И кто эти два парня?» Оказывается, мы думали об одном и том же. Все просто: мы слишком много повсюду говорили, бывали, слишком много знали, и теперь нас хотят похитить. И где же? Именно на территории бывшего предателя Тито,

---

[21] «Железная гвардия» — фашистская организация в Румынии (1931 — 1944). После запрещения, наряду с другими партиями в 1938 г. королем Каролем II, организация действовала нелегально. Распущена в 1944 г.

[22] Жан Канапа — идеолог французской компартии.

[23] Усташи — фашистская организация хорватских националистов (1929 — 1945). Организаторы убийств югославского короля Александра и французского министра иностранных дел Л.Барту (1934).

недавно реабилитированного. Мы поступили, как дети, даже не подумав об этом. И Монтан тихо сказал мне: «Не бойся, дорогая, следи за водителем, а я займусь вторым. Когда машина замедлит ход, я на него прыгну».

Машина, однако, ход не замедлила, лес начал редеть, а потом и вовсе превратился в прекрасные сады, в глубине которых белели красивые виллы: кое-где у ворот стояли охранники. «Форд» резко затормозил, зашуршав шинами по гравию. На крыльце фешенебельной виллы нас ожидали маршал Тито, его супруга и очень высокий, весьма элегантный господин.

Тито был одет в темно-серую фланелевую тужурку в шикарном английском стиле, на его галстуке сверкал крупный бриллиант. Мадам Броз была в черном, и на ней были драгоценности, какие обычно надевают молодые особы, впервые предстающие перед причастием. Оба они выглядели импозантно. В то время как элегантный господин переводил слова приветствия, мадам Броз держала нас за руки: «Это чудесно, я как в кино». Я попросила переводчика ответить, что мы тоже чувствуем себя как в кинохронике.

В углу небольшого салона был сервирован чай, но Тито предложил выпить шампанского. Бутылки стояли в ведерках со льдом. На этикетках значилось: «Из запасов маршала Тито». Тито говорил ровно два часа.

Мы задавались про себя вопросом, с кем он хотел общаться, предлагая нам по-семейному шампанское в своей резиденции: с певцом-актером и с актрисой, которую они не раз видели в фильмах? С товарищами по французской компартии? С туристами, проехавшими через шесть стран, в которых раньше сажали и казнили людей, симпатизирующих югославскому лидеру? С теми французами, которые три месяца назад запросто ужинали с членами советского правительства? Или с теми, кто через несколько дней будет в Будапеште? Да, у нас было много ипостасей, и Тито вещал всем им.

Он был уверен, что мы члены партии, и с саркастическим лукавством спросил: убедились ли мы теперь в том, что он больше не предатель, продавшийся империалистам, каковым слыл с 1948 по 1956 год? Мы ответили, что никогда не были убеждены в чем бы то ни было в отношении него, и это, к тому же, было одной из причин, по которой мы воздерживались от вступления во французскую компартию. Не единственная — другие причины касались скорее вопросов культуры. После этих слов пошел совсем другой разговор... Нам вновь повезло — ведь мы смогли четко высказать свою позицию человеку, заинтересованному в этом самым непосредственным образом.

Тито, его жена и переводчик были чрезвычайно удивлены и очень довольны. Их, оказывается, тоже плохо информировали. Это было естественно, заметили мы. Без партбилета в кармане мы принимали участие во многих мероприятиях французских коммунистов. Включая, вероятно, и те, что касались персоны Тито. Что ж, он пригласил к себе не членов французской компартии. Мы никогда не присутствовали на партсобраниях, где сторонников Тито исключали из партии. Мы также не являлись и его сторонниками. Мы были свободные люди — свободные и в том, чтобы иногда совершать ошибки.

Высокий господин синхронно переводил. Из одного уха у него свисал провод, конец которого был соединен со стоявшим на столе черным ящиком диктофона. Во время беседы он то и дело регулировал звук. Я подумала: по крайней мере, это откровенно и честно — они записывают, но у нас на глазах. И тут вдруг Монтан, после того как он под столом несколько раз безрезультатно наступал мне на ногу, попросил меня говорить немного громче. Высокий господин оказался глухим, а диктофон — аппаратом для глухих. Мы уже были не в лесу и больше не ощущали себя персонажами фильма «Покойник в бегах». Мы были в гостях у маршала Тито, которому хотелось говорить о Париже.

Похоже, он придавал огромное значение тому, как относилась к нему французская компартия в те нелегкие восемь лет. Ведь именно с теми, кто его осуждал, он встречался как активный подпольщик, когда приезжал во Францию до и во время гражданской войны в Испании. Особенно он был обижен на Жака Дюкло за его книгу «Предатель Тито и его клика», и поскольку с ним за столом сидели двое французов, он не мог им этого не высказать. Его реабилитировали совсем недавно — а память у него была великолепная.

Он говорил о Париже: правда, в годы подпольной работы он бывал только в его предместьях да небольшом «надежном» отеле, принадлежавшем «товарищам». Теперь он останавливался только в роскошных отелях или бывших королевских резиденциях. Парижа он так и не видел.

Рассказывал Тито и о парижских вокзалах. На вокзалах «ажаны» довольно часто ловили подпольных революционеров. У Тито была своя система, которую он настойчиво рекомендовал начинающим. Вы одеваетесь прилично, ну, как все! И главное — обзаводитесь собакой. Полицейские, ожидающие на платформе прибытия поездов из разных стран, не обращают внимания на пассажира в костюме, который не спеша выгуливает своего песика, чтобы тот мог сделать свои дела. В то время как «ажаны» высматривают человека в черной кожаной куртке и каскетке, вы спокойно предъявляете свой билет и удаляетесь. Довольно лишь того, чтобы ваша собака была красивой и на нее обра-

тили внимание, ведь любому известно: подпольщик не заинтересован в том, чтобы его заметили. В следующий приезд собаку надо заменить.

Тито рассказывал и смеялся, высокий господин переводил и улыбался, мы слушали и смеялись, мадам Броз наблюдала за ним и за нами. Она, конечно, не впервые присутствовала при исполнении супругом номера об отличном подпольщике, но, казалось, ей это все еще нравилось, как нравится всем женщинам, любящим своих мужей. И я, будучи натурой романтичной, тут же представила себе, как они познакомились: она была юной партизанкой, и ее захватил рассказ бывалого подпольщика, да еще такого красивого...

А потом Тито заговорил о кино. Они у себя дома смотрят все фильмы— французские, итальянские, американские, советские.

В весьма нелестных тонах он отозвался о Молотове.

А затем заговорил об огромных экономических трудностях страны. Его «измена делу социализма» (он настаивал на этих словах) не сумела разрешить полностью всех проблем.

Народ, вернее, югославские народы пережили тяжелое время, и это еще не конец. «По крайней мере, я их предупреждал. Я никогда не лгал. Поэтому меня любят и мне верят, и они меня не бросили, когда я в 1948 году остался совсем один».

Говорил Тито и о болгарских партизанах, которые удерживали позиции в горах и преграждали путь югославским партизанам. Это нам было известно. Ту же самую историю рассказывали болгары, только у них все было наоборот. Говорил о том, как Сталин ликвидировал польскую партию, — и это нам было известно. Мы сказали, что Хрущев рассказывал нам об этом во время ужина. «Неужели? А он не рассказывал, как не узнал Гомулку, когда приезжал в Польшу?» — «Нет, но когда мы были в Польше, поляки говорили нам об этом». — «А об испанцах рассказывал?» — «Да, рассказывал». — «О тех, которых уничтожили?» — «Да, он об этом говорил».

Тито назвал несколько фамилий, которые нам ни о чем не говорили. Он перечислял этих неизвестных нам испанцев, и после каждой фамилии переводчик произносил одно и то же слово «ликвидирован... ликвидирован... ликвидирован...». Для нас это были фамилии, для него живые люди. Это чем-то напоминало Мексику, где я была несколько месяцев назад и видела там эмигрантов — участников гражданской войны в Испании. Для этого шестидесятипятилетнего человека, как и для них, было привычным делом вспоминать события двадцатилетней давности в присутствии несведущих людей, которые в то время были слишком молоды, чтобы знать все это.

Он рассказывал о своей «семье» — Коммунистическом Интернационале, как какой-нибудь дядюшка, про которого наивным племянникам говорили, что он давно сгинул, а он вдруг объявился, чтобы поведать им всю правду. В молодости он был «кузеном Иосипом, который проказничал за границей...». Теперь стал дядей Иосипом, знающим многое из того, чего наивным племянникам никто никогда не сообщал.

Круг замкнулся. Выпили еще по бокалу шампанского. Тосты не произносились. Мы улыбаясь чокнулись. Мадам Броз, почти все время молчавшая, спросила меня, как поживает Катрин. Мне кажется, она следила за жизнью «звезд». Фотограф сделал несколько групповых снимков, и мы распрощались. Мадам Броз обняла меня.

На следующий день гонец принес в отель три снимка. Один из них был подписан маршалом Тито и его супругой. В другом конверте были такие же фотографии с просьбой их подписать. Несмотря на то что автографы были для нас привычным делом, мы никак не могли найти слова, точно соответствующие впечатлению, которое оставил у нас этот необычный день. И мы написали просто: «Спасибо».

В следующем году Монтан со своим фильмом оказался на побережье Адриатики, где снималась натура. Я схитрила и захватила с собой фотографию, подписанную Тито, что в то время стоило дороже всех паспортов мира. Таким образом мы с Катрин могли спокойно купаться на небольшом пляже, откуда местный полицейский пытался было нас изгнать, указывая на объявление на непонятном нам языке...

Перевод с французского Надежды Нечаевой

Продолжение следует

Галина Ерофеева

Ив и Симона. Взгляд со стороны

В 1955 году, когда мы с мужем приехали на работу в советское посольство в Париже, уже чувствовалось дуновение наступавшей «хрущевской оттепели». Постепенно начали наводить мосты между двумя мирами и в области политики, и в области культуры. В посольстве на приемах стали появляться крупные политические деятели. Зарождался интерес к культурному обмену или совместной работе со стороны деятелей театра и кино.

Например, как-то раз в посольство обратился Роберто Росселлини и через моего мужа — советника по культуре — предложил совместное производство советско-итальянского фильма. К сожалению, Госкино не проявило интереса к этому предложению. Той же осенью в Париже проходили гастроли ансамбля Игоря Моисеева. Они стали поистине крупнейшим событием в парижской культурной жизни. Ансамбль имел грандиозный успех, о чем много писали в прессе. В фешенебельном отеле «Крийон» был устроен великолепный прием. Среди прочих французских знаменитостей пришли Ив Монтан и его жена Симона Синьоре: здесь мне впервые довелось их увидеть.

К этому времени, стараниями Сергея Образцова, Монтана в Москве уже знали. Его песни приобрели широкую популярность, их переписывали с привезенных из Франции пластинок, иногда передавали по радио.

Интерес к его исполнительскому творчеству в Москве побудил культурную службу посольства поставить вопрос о гастролях Монтана в Советском Союзе.

Пока шли долгие переговоры — а у нас ничего не решалось легко и просто, — произошли крупные политические события. В феврале 1956 года состоялся XX съезд партии, и, по иронии судьбы, мы впервые узнали о «закрытом докладе» Хрущева, разоблачавшем «культ личности», из французской буржуазной газеты «Монд». Смелая акция Хрущева способствовала усилению интереса к нашей стране. Казалось, все отношения теперь пойдут по восходящей.

И тут, в ноябре 1956 года, грянули события в Венгрии. Пережить возникший в связи с ними накал антисоветских настроений было нелегко. Телевидение, радио и вся пресса — за исключением коммунистической — обрушили на наши головы шквал яростного неприятия выступления Советов против венгерских свободолюбцев. В этом разбушевавшемся море советское посольство было островком, призванным отстаивать официальную советскую позицию — о «наличии контрреволюционного заговора» в Венгрии.

Венгерские события обернулись для нас еще одной стороной. На конец ноября 1956 года намечались гастроли Ива Монтана в Москве. Вел переговоры с Монтаном мой муж. Все уже было согласовано, когда разразилась будапештская драма, и Советскому Союзу был фактически объявлен бойкот: многие западные делегации отменили свои поездки в Москву, ряд стран отказались принимать у себя советские делегации. И тут заколебался Ив Монтан и его музыканты. Перед мужем поставили задачу добиться поездки Монтана в Союз, что означало бы прорыв культурной блокады СССР.

К этому времени мы не только познакомились с Ивом Монтаном и Симоной Синьоре, но наши отношения переросли в дружеские. Мы бывали в их квартире на площади Дофин, которую они окрестили «roulotte» («фургон бродячих актеров»), ездили с ними в их загородный дом в Нормандии. Мы были ровесниками и быстро нашли общий язык. Они живо интересовались всем, что касалось нашей страны и их поездки, и, казалось, доверяли нам и нашему мнению.

Галина Ерофеева — филолог, дипломат, в конце 50-х годов работала в Париже, в советском посольстве. Муж ее, Владимир Иванович Ерофеев, был тогда советником по вопросам культуры, а позже, в 70-е, занимал пост заместителя генерального директора ЮНЕСКО. Г.Ерофеева переводит с французского и английского языков. Очерк о встречах с Синьоре и Монтаном, поворачивающий другой стороной те же события, что описаны Симоной Синьоре в главе из «Ностальгии...», которую мы здесь печатаем, — фрагмент из книги мемуаров, над которой Галина Ерофеева сейчас работает.

Естественно, венгерские события вызвали у них острую реакцию, и им вовсе не улыбалось ехать в Москву в такое сложное время, когда вся Европа бурлила по поводу того, что произошло в Будапеште. Особенно болезненно реагировала на все Симона. Замечательная актриса — одна из лучших актрис Франции — и пленительного обаяния женщина, она обладала острым ироничным умом. К тому же была начитанна, сведуща в делах политики и принимала активное участие в различных акциях прогрессивно настроенной интеллигенции. В частности, принадлежала к тем, кто в годы войны с Алжиром симпатизировал алжирскому народу, добивавшемуся независимости. Вполне понятно, что прогрессивные круги Франции отнеслись к советскому вторжению в Венгрию крайне отрицательно, и гастроли Монтана в СССР в такой момент не могли быть восприняты с пониманием. Симона это прекрасно сознавала.

Сам же Монтан в те годы был близок к французской компартии. Формально в партии он, очевидно, не состоял, но, во всяком случае, находился под бесспорным ее влиянием, как и под влиянием своих близких родственников — коммунистов. В своих записях тех лет я обнаружила его признание о том, что он ходил советоваться по поводу своей поездки в Москву и в ЦК КПФ, и к родственникам. Естественно, что руководство компартии настаивало на его поездке, помогая в этом советскому посольству.

Симона тяжело переживала двойственность их положения: в ее серо-зеленых глазах, где так часто плясали веселые бесенята, когда она рассказывала что-нибудь смешное (тут невольно вспоминается, с каким ослепительным юмором она живописала, как по утрам ей приходится извлекать из огромного почтового ящика кипы писем от безумных поклонниц Монтана), теперь нередко стояли слезы. Даже при нас у нее разгорались бурные баталии с Монтаном, которого она пыталась склонить на свою сторону. Он выходил из себя, кричал на нее, и я с удивлением отмечала, что такое ласковое обращение к жене, как «cherie» («дорогая»), столь распространенное у французов, в его устах приобретало десятки разнообразных оттенков. В нем звучали тогда и желание убедить ее, и упрек, и возмущение, и гнев. Во время одного из брутальных объяснений, когда посторонние невольно чувствуют неловкость, я учинила маленькую провокацию: подошла к висевшей на стене фотографии, где их лица светились счастьем влюбленности, и сказала: «Как они здесь любили друг друга!» «Почему любили? — сразу воскликнула Симона. — Мы любим друг друга все так же!» Ссора утихла.

Но Монтан уже принял решение: всё! Ничто не может его сломить!

На даче Монтанов. Конец 50-х.
Галина Ерофеева и Симона Синьоре

Провожали мы их холодным декабрьским днем. Дул пронзительный ветер, вылет задерживался. Симона с большим букетом красных роз в руках нервничала. Монтан, бодрясь, сказал нам, что как никогда тверд в своем намерении петь в Москве.

Нельзя, однако, не признать, что во многом другом влияние Симоны было очень велико. Она сыграла огромную роль в становлении Монтана как актера. Когда мы приехали во Францию, он был широко известен как певец; в качестве же актера делал лишь первые шаги. Он часто говорил, что ему невероятно повезло — он встретил двух замечательных женщин: Эдит Пиаф, которая вывела его на французскую эстраду, и Симону, значение которой в его жизни трудно переоценить. Выйдя из простой рабочей семьи, он поднялся на сцену крупных мюзик-холлов Франции без необходимого образования, без достаточного культурного кругозора. Симона всячески помогала ему восполнить эти пробелы. Естественно, что на многие вещи он смотрел ее глазами. Но в решении о гастролях в Москве верх взял он.

Мы с мужем были безмерно рады, более того — горды, что одержали такую победу, — ледяное кольцо блокады, образовавшееся вокруг СССР после будапештских событий, было растоплено! В правоте своих поступков мы тогда не сомневались...

Монтаны отсутствовали в Париже очень долго, они совершили гастрольные поездки по странам «народной демократии» и вернулись во Францию в разгар весны. Нас с мужем они пригласили к себе сразу же по приезде, не успев распаковать привезенные чемоданы, отчего их просторная, светлая гостиная походила на багажный склад. Рассказывая о своих странствиях, Симона, как истая женщина, время от времени вытаскивала и показывала нам какие-то красивые вещи, приобретенные ими или подаренные в разных странах.

Но главное — им не терпелось поделиться своими впечатлениями от поездки в Москву. Говорили они с нами доверительно, как с близкими друзьями. В основном рассказывала Симона, от проницательного взгляда которой не укрылось ничего.

На них, конечно, произвела большое впечатление грандиозная встреча. Помимо концертов Монтана в Зале Чайковского, в кассу которого, несмотря на мороз, стояли километровые очереди, его выступления проходили во Дворце спорта в Лужниках, собиравшем по двадцать тысяч зрителей, из которых, по замечанию Симоны, только десятой части было видно Монтана и его оркестр.

На одном из концертов в Зале Чайковского появилось все руководство партии и правительства. В правой ложе на авансцене восседали Хрущев, Молотов, Маленков, Микоян и Булганин и сопровождавший их министр культуры Михайлов. Они пришли не с женами, не с семьями, а всем синклитом, как обычно появлялись на торжественных заседаниях. Очевидно, их появление было не столько данью уважения таланту артиста, сколько благодарностью за приезд Монтана в Москву в момент, столь драматичный для связей СССР с внешним миром. После концерта они не только аплодировали вместе со всем залом Монтану стоя, но и пригласили его с Симоной на совместный ужин, сервированный в фойе ложи.

Из долгой беседы, состоявшейся за столом, по рассказам Симоны и Ива, их больше всего поразило то, что советское руководство, казалось, не знает о подлинной реакции европейской общественности на события в Венгрии. Может быть, потому, — спрашивали они нас, — что ваши посольства и информационные службы за рубежом неадекватно информируют их о происходящем?

Хрущев показался им «потешным», Молотов — «мрачным», Микоян — готовым поспешно прикрыть тостом любую возникшую неловкость, министр культуры... Тут в глазах Симоны заплясали знакомые бесенята. В ходе разговора ее спросили, не захочет ли она сыграть роль Эммы Бовари в совместном советско-французском фильме, и славный министр культуры, желая проявить свою осведомленность, произнес: «Ах... Бальзак!» По словам Симоны, только Молотов бросил на него недоуменный взгляд, остальные ничего не заметили... Рассказав эту историю, Симона поднесла палец к губам и произнесла: «Об этом — никому!» Спустя годы в своих мемуарах «Ностальгия теперь не та» она, конечно, не преминула упомянуть об этом анекдотичном факте.

К слову сказать, чета Михайловых не раз упоминалась в разговоре с нами как эталон социального неравенства. Не знаю, что Монтаны ожидали увидеть в Москве, но социальные контрасты в стране, «строящей социализм», их поразили. На улицах — серые толпы неважно одетых людей с мрачноватыми, неулыбчивыми лицами; на встречах же с элитарной московской публикой бросались в глаза шикарные наряды дам и дорогие украшения.

Симона без конца восхищалась высокой квалификацией работавших с ними переводчиков, особенно Надей, которая, по ее словам, знала блестяще не только французский язык, но и французскую литературу и искусство. «Лучше, чем мы», — говорила она. Так вот Надя все дни работы с ними ходила в одной и той же кофточке и юбке, а ничем не примечательная мадам Михайлова без конца меняла платья, шубы, украшения...

Их пригласили провести выходной день в Серебряном Бору, в доме отдыха Большого театра, и они отправились туда, как привыкли выезжать за город — обычные брюки, свитер, простое платье, — а навстречу им вышли актеры в вечерних костюмах и дамы «в бархате, с бриллиантами на шее и в ушах». Надо ли говорить, в какое дурацкое положение они поставили своих гостей?!

Но поистине «безмерное» гостеприимство Монтанам оказали писатели в Доме литераторов, пригласив их туда на концерт. Выступил Давид Ойстрах. Спел Иван Петров. А в заключение Монтана чуть ли не силой вытащили на сцену, заставляя петь. Без оркестра и без микрофона! Монтан всячески противился; Симона, понимая, что Монтана без аккомпанемента — да еще после могучего баса Петрова — ждет провал, умоляла оставить его в покое. Но прославленный в крыловской басне русский гостеприимный хозяин не терпит отказа. Монтана заставили что-то спеть. После чего он форменным образом бежал. Вслед за ним вся в слезах бежала и Симона. Позади остались накрытые для банкета столы.

Мы сидели и слушали их подробный рассказ, иногда прерываемый вопросами к нам, на которые мы чаще всего не могли дать ответа: почему, например, надо назначать министром культуры человека, не имеющего к культуре никакого отношения? В некоторых случаях нам сковывала уста привитая с давних пор проклятая лояльность ко всему тому, что касалось нашего государства и правительства.

Через некоторое время Монтана и Симону пригласили к себе на ланч посол и его жена, как это диктовалось дипломатической практикой; были приглашены и мы. Снова последовал рассказ о днях, проведенных в Москве, только на этот раз все острые углы были сглажены; Ив и Симона касались в основном положительных впечатлений. Официальная обстановка посольских гостиных и их хозяева к откровенности не располагали.

После завтрака Симона выразила желание посмотреть нашего девятимесячного сына. Пригласить их подняться к нам в квартиру — об этом не могло быть и речи. Наш подъезд был закрыт для посторонних, так как на одном из этажей располагался шифровальный отдел. Я сказала, что сын, вероятнее всего, спит в саду и я за ним схожу. Сына в саду, как назло, не оказалось, я с бьющимся сердцем бросилась вверх по лестнице, чтобы меня не выдал грохот старого лифта, выхватила из кроватки малыша и бегом спустилась с ним вниз. В коридоре нас поджидали явно недоумевающие Симона и Ив. Почему их не пригласили ни в сад, ни в квартиру?

Я останавливаюсь на этом эпизоде отнюдь не случайно. Мы, как почти все советские дипломаты, жили в обстановке, не соответствующей нашему положению по сравнению с коллегами из других посольств, нам приходилось подчиняться глупейшим запретам — ну что бы случилось с шифровальной службой, если бы Монтаны поднялись к нам на лифте? Или еще хуже — приходилось тайком пользоваться тем, что было запрещено. В данном случае — садом. Посольским садом, по воле посла, запрещалось пользоваться кому бы то ни было, кроме него самого и его жены. Балкона в нашей квартире не было. Двор посольства представлял собой каменный мешок, забитый до предела машинами. Где мог спать на воздухе малыш? Мы нарушали запрет и ставили коляску с ребенком в укромный уголок сада у черного хода, которым пользовался садовник. Жена посла не преминула пару раз бросить мне замечание: «Наш Черномор (собака, подаренная Торезом. — *Г.Е.*) всегда нервничает, когда в сад выносят ребенка!» Но я пропускала ее замечания мимо ушей — ребенок мне был дороже ее милостивого расположения.

Но я отвлеклась... Монтан и Симона... Им не простили их гастрольной поездки в Москву, дав понять, что значит вмешиваться в политику и бросать вызов властям предержащим. Мстить за неугодные им поступки умели не только наши спецслужбы. Как бы сами собой рвались прежние договоренности и лопались заключенные контракты. Песенки Монтана перестали звучать по радио и телевидению.

Монтан забеспокоился, он по привычке часто звонил моему мужу, рассказывал о своих неудачах, советовался, что ему делать, не подозревая, что все телефонные разговоры с посоль-

ством неизменно прослушиваются французскими спецслужбами. Они снова пригласили нас к себе в загородный дом, где весной было чудесно. Мы вместе обедали, снимались в саду. Симона демонстрировала, как те вещи, которые она приобрела в поездке, пригодились для украшения дома. Они еще не представляли себе, что же им дальше делать.

Но постепенно до них дошло, откуда дует ветер и чего именно им не желают простить. Надо было предпринимать какие-то меры, чтобы спасти свою актерскую карьеру.

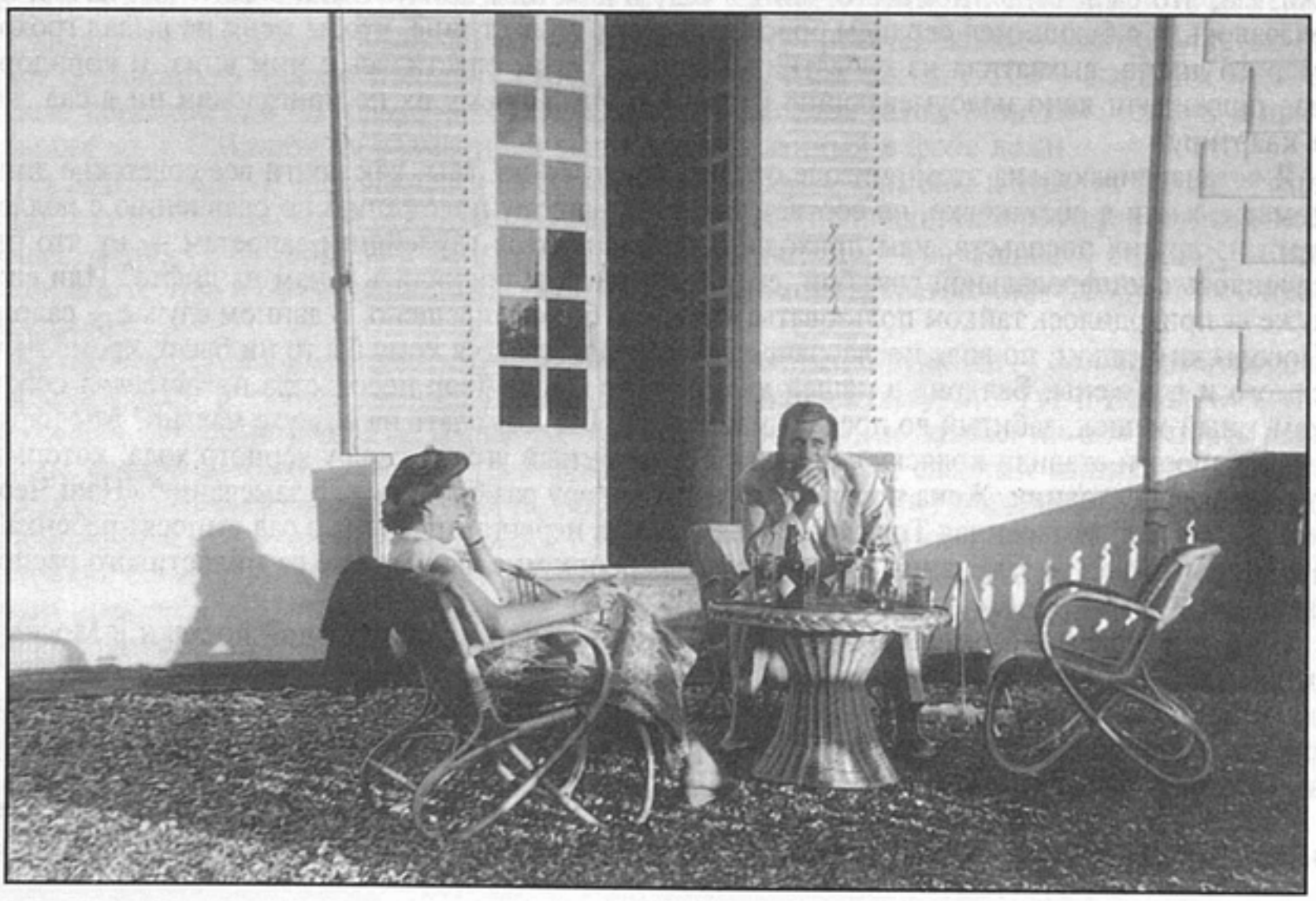
Однажды на работе я по обыкновению раскрыла утренние газеты и в «Фигаро» — газете правой ориентации — увидела узенькую колонку, подписанную Монтаном: его неловкое объяснение по поводу поездки в Москву и полное отмежевание от компартии. О, как меня тогда огорчила эта заметка: слишком явно сквозило в ней, что Монтан просит прощения, обещая впредь быть осмотрительным.

Примерно с этого времени Ив и Симона стали воздерживаться от посещения советского посольства и от иных встреч. Правда, какое-то время мы еще виделись на кинопросмотрах или приемах в городе.

Вспоминается, как одним из приятных вестников наступившей после XX съезда «оттепели» был фильм Чухрая «Сорок первый». Мы пригласили Монтанов посмотреть фильм, но пришла только Симона. Я ждала ее похвал, но она решительно осудила финал фильма. Я пыталась оправдать героиню: брошенная возлюбленным, она стреляет в минуту отчаяния... Симона отвергла мое объяснение, сказав: «А вы разве не заметили, как хладнокровно она прицеливается и стреляет, словно по обычной мишени?» Нет, в смятении чувств я этого не заметила. (Когда спустя некоторое время в Париже проездом оказался Чухрай, я пересказала ему суждение Симоны о фильме. Неожиданно для меня Чухрай смутился и признался, что его заставили переделать финал и вставить эпизод, который происходил именно так, как его увидела Симона. Скрыть что-нибудь от ее проницательного взгляда было трудно.)

После фильма Симона попросила нас подвезти ее до одного «маленького бистро». Им оказался фешенебельный ресторан «Максим». Это наше прощание с ней на пороге «Максима» в дальнейшем казалось мне символичным. Она сделала свой выбор, и Монтан вместе с ней.

О том, что им пришлось резко переориентироваться и отмежеваться от своих прежних настроений и связей, среди прочего свидетельствует и такой факт: в своих мемуарах Симона вспоминает о своей — единственной — беседе с одним из сотрудников американского кон-



Галина Ерофеева и Ив Монтан (Из семейного альбома Ерофеевых)

сульства перед их гастрольной поездкой в США (с разрешением на которую американцы изрядно тянули, «наказывая» их за гастроли в СССР) и не пишет ни слова о наших встречах и длительных переговорах с моим мужем. Вместе с тем в ее сознании, видимо, довольно прочно сохранилось его сугубо славянское имя, с трудом вписывающееся во французскую речь, которое она дала герою в своей второй книге и вынесла в заглавие: «Adieu, Volodija».

Фактически с этого времени они порвали все контакты с нашим посольством и соответственно с нами и на довольно длительное время отошли от политики. И все равно Монтану потребовалось целых два года, чтобы вновь подняться на подмостки мюзик-холла «Этуаль». Он уже не пел свою любимую песню «C'esta l'aube» («На рассвете»), а заменил ее фривольной «Le chat de la voisine» («Котик моей соседки»). От зоркого взгляда французских журналистов не ускользнули эти перемены, и они не преминули отметить, куда дует ветер.

Мы сходили на его новый recital, как всегда прошедший с большим успехом, и зашли поприветствовать Ива после спектакля в его гримуборную. Он встретил нас приветливо, но прежней радости от встречи не проявил.

Для нас с мужем расставание с друзьями, которых мы любили, с которыми чувствовали себя легко и хорошо, было горьким.

Впредь нам оставалось следить за их жизнью по прессе, по их участию в кинофильмах. Кстати, карьера Симоны была восстановлена тоже не сразу — лишь после ее участия в английском фильме «Путь в высшее общество». В Америке за эту — лучшую женскую роль она получила «Оскара».

Прошли годы, Монтан и Симона снова стали проявлять политическую активность, принимая участие в действиях, которые у нас квалифицировались как «антисоветские». Реакция советских властей не заставила долго себя ждать. Из всеобщего кумира московской публики Монтан стараниями нашей прессы превращается в «реакционную фигуру», в persona non grata для советских людей. Оставив это без внимания, Ив и Симона продолжали протестовать против тюремного заключения диссидентов, против «психушек», против высылки из страны Солженицына, введения «ограниченного контингента» советских войск в Афганистан, против ссылки Сахарова в Горький...

В 1970-х годах Монтан сыграл в пронзительном до боли фильме Коста-Гавраса «Признание» — о сталинском терроре в Чехословакии.

Иногда случалось, оба они «перегибали палку». Когда в 1983 году был сбит южнокорейский «Боинг», Симона заявила в интервью журналу «Нувель обсерватёр», что решительно кончает со всеми русскими, с «милыми славянскими лицами». «...Конец балалайкам, самоварам и Гагарину тоже... Прощай, Соня, прощай, Надя...» Та самая Надя, которой она так восхищалась! О, как мне хотелось написать ей открытое письмо и задать вопрос: что знает она о чувствах, которые испытывают многие «славянские лица» по поводу трагической гибели гражданского самолета? Нам, испытывавшим стыд за свою страну, наверное, было много горше, чем ей... Ну, и хотелось добавить к тому же: кажется, никто из русских не заявил, что порывает с французами из-за того, что какие-то французские подонки насиловали алжирскую девушку Джамилю Бухиред с помощью отбитого горлышка бутылки с острыми краями. Только кто бы тогда опубликовал такое письмо?

Хотелось мне заодно сказать и о том, что напрасно Монтан спустя годы столь яростно открещивается от своей гастрольной поездки в Москву, найдя ей новое объяснение: он-де ехал только для того, чтобы открыть глаза советскому руководству на правду о событиях в Венгрии, что и сделал. Впрочем, ему не поверили и без меня. Главный редактор журнала «Нувель обсерватёр» Жан Даниэль достаточно остро иронизировал по поводу этого заявления Монтана.

Последний раз мы с мужем видели Монтана в Москве года три назад, когда он привез сюда вместе с Коста-Гаврасом их прекрасный фильм «Признание». После просмотра его, как всегда, окружила толпа людей. Мы выждали удобный момент и подошли. Он, сильно постаревший, как и мы, узнав нас, громко вскричал: «О-о-о!» А потом покраснел и стал быстро повторять: «A bientot, a tres-tres bientot!»[1] Он явно испытывал неловкость, увидев тех, кто знал о нем намного больше того, чем ему хотелось. Мы не пошли на последовавший за просмотром коктейль — не хотели его смущать. И больше его не видели. Через год Монтана не стало.

---

[1] До скорой, скорой встречи!

Фокус Роднянского

Освенцим, Биркенау, Майданек, Треблинка... «Марш живых» Александра Роднянского — 23-минутное киноэссе о еврейских детях из разных стран, прошедших сегодня по «крутым маршрутам» прошлого. Ничего не стоит отнести эту картину к разряду откровенной неоконъюнктуры, а самого автора заклеймить позором как режиссера, спекулирующего на тематическом рынке «пресловутым еврейским вопросом». Что, собственно, и сделал Сергей Добротворский в своем обзоре итогов Международного кинофестиваля «Послание к человеку» («Коммерсантъ», 1994, 28.06), пытаясь оспорить решение жюри, избравшего именно «Марш живых» одним из главных своих фаворитов.

Нетерпимость по отношению к этому конкретному фильму, видимо, отражает то общее раздражение, какое сегодня у доморощенных интеллектуалов вызывает всякое новое явление еврейской темы в современном искусстве. Ощущение такое, будто эта самая тема, описав стремительную параболу — от тоталитарных запретов к перестроечным откровениям, — вновь отторгается, однако теперь уже не властью, а общественным мнением. Евреи — у нас это по-прежнему нечто стыдное и неполноценное, годное разве что для анекдотов на местечковых утренниках с участием кавээнщиков. В то время как на Западе еврейская тема — по-прежнему источник серьезного социокультурного анализа и художественной интерпретации. К примеру, ряд материалов нашей газеты «Сегодня», посвященных «Списку Шиндлера» (напомним, что их авторы настойчиво «разоблачали» этот суперколосс, сводя его опять же к теме еврейства), на Западе наверняка просто бы не поняли и скорее всего отнесли к непознаваемым странностям «русской души». Точнее — постсоветской, которая родства не помнит и которой эмоциональная память имманентно не свойственна.

Все это, конечно, присказка — речь все же о конкретном фильме конкретного режиссера. Главное же в том, что «Марш живых» Александра Роднянского с еврейским вопросом соотносится в основном в силу обстоятельств. Объективных — таких, как наличие музеев геноцида на территориях бывших нацистских концлагерей в Польше, как существование международного движения памяти жертв холокоста, которое так и называется — «Марш живых». Есть еще и субъективное обстоятельство, а именно — неформальная национальная принадлежность автора фильма.

Александр Роднянский — один из, увы, немногих «русскоязычных» евреев со стойким иммунитетом к той самой болезни беспамятства, о которой мы говорили применительно к большинству народонаселения бывшего СССР. То ли генетическая память, то ли культура воспитания, то ли, быть может, благоприобретенный опыт самоопределения тому причиной (скорее всего, все вместе взятое) — но режиссер-документалист Александр Роднянский, до тридцати лет проживший в Киеве, ныне работающий в Германии, из фильма в фильм исследует проблему личной идентификации. В картине «Кто из нас Шая?» он предложил некую головоломку, пытаясь отыскать след одного из свидетелей трагедии Бабьего Яра, который в результате оказывается фигурой едва ли не мифической. В фильме «Свидание с отцом» рассказывал историю человека, приговоренного к смертной казни за участие в массовом расстреле евреев в годы войны и не опознанного единственной оставшейся в живых свидетельницей тех событий. В полнометражной ленте «Миссия Рауля Валленберга» Роднянский тоже представлял свидетелей — на сей раз знаменитой акции спасения евреев от фашизма, и показания этих свидетелей, почти всегда не совпадавшие с документальной реальностью, рождали ощущение мистически непостижимой истины...

Каждый из этих трех сюжетов по определению напрашивался на открытое публицистическое решение — с согласованием фактов и их трактовкой, с авторскими гневными обвинениями и, наоборот, восторженными похвалами на высокой пафосной ноте. Роднянский же всего этого демонстративно избегал, точек над «i» не ставил, а эмоционального эффекта добивался на контрасте — шокового материала в кадре и собственного «уютного», почти интимного комментария за кадром. В том неожиданном контрасте и

«Марш живых»
Автор сценария и режиссер А. Роднянский. Оператор И.Иванов. Композитор В. Храпачев. Звукооператор И. Мойжес. Творческое объединение «Контакт» (Украина), «Иннова фильм» (Германия). 1993.

таился главный фокус, к какому устремлялся автор: настойчиво разворачивая события вспять, исследуя документы и свидетельства, преодолеть время и самому оказаться *там*.

Не вполне удавалось.

Документы оказывались неполными, свидетели оборачивались фантомами; экранная реальность не попадала в *те* временны́е координаты, в основном оставаясь все-таки *взглядом из сего дня*. Долгожданный прорыв наметился не так давно, в картине «Прощай, СССР! Фильм первый» — о том, почему тридцатилетние люди с недораскрытым творческим потенциалом и пятым пунктом в паспортах не собирают чемоданы, чтобы уехать, а остаются здесь. Среди героев — друзей автора (с каждым из них он идентифицировал и самого себя, ибо находились общие точки пересечения чувств и пониманий) выделялась Маша Иткина, уникальная исполнительница еврейских песен. В отличие от остальных персонажей, она не рассуждала в кадре, не делилась своими проблемами на уровне, так сказать, вербальном, она просто пела; в тех песнях, как в еврейских глазах, были и мировая скорбь, и лукавство, и трагический отсвет костров многовековой инквизиции, и навязчивая местечковая приторность. Маша Иткина пела, и ее бледный библейский профиль на фоне черного задника гармонично довершал этот параграф фильма — как вдруг, внезапным лирическим отступлением, чернота кадра растворялась в дымке совсем других лиц. Старушки, стар:ички — смешные, молчаливые, несуразные, на фоне покосившихся мазанок — последние из могикан, последние из местечек. Они подолгу смотрели в глаза зрителей. Они смотрели и на Машу Иткину, и на всех других героев фильма, и на самого автора, Лешу Роднянского, с его рассказом о такой же вот своей бабушке, которой он стеснялся с детства... В этот момент пространство фильма бесконечно расширялось, и срабатывал-таки механизм машины времени, и все вставало на свои места, и уже никому из героев не нужно было слов, чтобы объяснять, где их корни, откуда они родом, кем они себя сознают...

И теперь — «Марш живых». В нарочито репортажном прологе является череда лиц тинэйджеров, которые представляются с протокольной четкостью: «Меня зовут Хана Шуфтан, я из Колумбии; я — Джеф Голдстайн, приехал из Филадельфии; меня зовут Дана Розенблюм, я из Торонто; меня зовут Света Августевич, я из Саратова...» Чем быстрее мелькают лица, тем сильнее интерес к этническим подробностям: «дети разных народов», но одной национальности. И аттракцион этот постепенно прямо-таки завораживает — пока не обрывается хроникой военных бомбежек. Почему-то оттуда же, из хроники, на детей в упор посмотрели немецкие солдаты в касках. Так, отдыхают, видно, на привале и смотрят себе. Позже, под звуки томительной мелодии, в которой узнается тема одной из песен Маши Иткиной, на экране появляются дети, дружно протягивающие заголенные по локоть руки с лагерными номерами, высохшие до костей старики за колючей проволокой, изможденные женщины без возраста, привстающие с нар. Кадры — быть может, ранее виденные, виденные наверняка — подобраны таким образом, что люди с экрана — точно так же, как и в «Прощай, СССР...», смотрят прямо в твои глаза.

И мелодия, звучавшая за кадром, замирает, словно превратившись в тихую и тревожную россыпь дождевых капель, разбившихся о каменные плиты дорожек, которые ведут в бывший лагерный крематорий. По этим плитам пройдет «Марш живых» — сегодняшние дети; они увидят топки, остатки золы, какие-то омерзительные инструменты пыток...

Они идут и идут, эти тинэйджеры, одетые в фирменные куртки «Марша живых» — в синие куртки с желтыми звездами (впрочем, современные кадры нецветные — изображение вирировано, стилизовано под хронику)... И чем ближе зияющий ужасом вход в барак, тем медленнее их шаги, и мерный, глухой стук кроссовок фонограмма фильма разносит тревожным гулким эхом по десятилетиям, вплоть до тех дней, когда... Конечно, вот они ступают по тем же камням — туфли дам, несущих узлы с пожитками, ботинки мужчин, волокущих чемоданы, тапочки детей, прижимающих к груди любимые игрушки. Новая музыкальная волна в фонограмме будто смывает наваждение, и снова сотни детей в синих куртках бредут по каменным дорожкам в тягостном рапиде, словно призванном оттянуть момент страшной Встречи.

Потом, когда Встреча состоится, дети будут молчать, в оцепенении сидеть на ступеньках у Вечного огня, бросаться друг к другу в рыданиях. Быть может, на это уйдет слишком много экранного времени, эмоциональный ритм, кажется, застопорится, напряжение начнет спадать, и промелькнет даже мысль о допустимых границах этики, когда речь идет о съемках детей в состоянии стресса.

Но музыкальный дождь смоет эту досаду, и снова зазвучит с экрана: «Я такой-то из Бразилии, а я приехала из Эфиопии, а я из Израиля...»

Только лица уже будут другие. Тоже детские, но не эти, не сегодняшние — голубоглазые, черноокие, румяные, загорелые, веснушчатые... — нет. Из черноты экрана появятся те лица — глаза и лица из хроники, из того времени, где эти только что побывали.

Так что, как выясняется, эффект, фокус кино Роднянского не только в интимном закадровом его комментарии — в «Марше живых» интимный (стало быть, непоказной) сюжет ведет музыка Вадима Храпачева. И не только в том дело, что режиссер умеет отыскивать людей и «раскручивать» их на экране, — в «Марше живых», помимо представления детей в прологе, нет ни одного синхронного текста. Есть высший пилотаж в умении организовать материал ритмически, а значит — эмоционально. Есть почти виртуозное владение интонацией, которая рождается из контрапункта выразительно смонтированного изображения и точно продуманной фонограммы. Наконец, есть четко выстроенная и выстраданная внутренняя драматургия.

Но все же самое главное в кино Роднянского — скорее всего то, что на один из вечных вопросов: «Кто я и откуда?» — он, кажется, знает ответ.

Анна Кагарлицкая

Не боги горшки обжигают...

В то время как столичный кинематограф все более склоняется в сторону французско-заокеанских стилей и нравов, мечтая выйти на международный уровень, покорить Париж и окрестности, российское кино для российских зрителей производится преимущественно в провинции.

Сегодня на Урале, в городе Екатеринбурге начинает прорастать целый кинематограф с разветвленной системой жанров, многие из которых или вовсе никогда не были представлены, или почти уже заглохли в нашем кино: от жития («Житие Александра Невского») до народного эпоса («Рой»), от проблемного фильма на морально-нравственную тему («Макаров») до любимой советским народом эксцентрической комедии вроде недавнего фильма Алексея Капилевича «Самолет летит в Россию!».

При этом лидер екатеринбургского кинематографа Владимир Хотиненко — единственный режиссер, обладающий в российском кино достаточно устойчивой художественной репутацией. Всех же остальных, помимо здорового патриотизма и сознательной обращенности к отечественному зрителю, отличает какая-то немыслимая кондовость.

Фильм «Самолет летит в Россию» — прямолинейная и беззастенчивая попытка сделать зрительский «верняк» путем комбинирования строительных элементов, позаимствованных из самых популярных советских картин; среди них — комедии Гайдая, «Белое солнце пустыни», «Экипаж» и др. Перед нами попытка комического фильма в жанре action с тремя архетипическими героями: Пройдохой (Андрей Анкудинов), Простаком-силачом (Сергей Паршин) и Чинушей (Сергей Лосев), которые попадают в невероятные ситуации и лихо выходят из них с помощью неотразимого сочетания смекалки, дурной силы и педантизма.

Такова чистая идея вещи, полностью, однако, не реализованная, поскольку преобразование ее в замысел и далее в фильм обнаруживает массу произвольных отклонений. Последним немало способствует самоигральный дар Андрея Анкудинова, который, стремясь показать все, на что он способен, изрядно перебарщивает. Это заметно с первых же кадров, где он изображает юродивого не потому, что это нужно его персонажу, а просто для того, чтобы посмешить зрителя. В качестве отдельного номера эта реприза наверняка вызвала бы смех, но в фильме комическую реакцию гасит недоумение.

В соответствии с каноном следовало бы дать не один, а три характерных эпизода, в каждом из которых герой обнаруживал бы присущие ему черты, и далее подстраивать ситуации таким образом, чтобы проявление этих инвариантов чередовалось в нужном ритме. Но, увы, с чувством ритма здесь напряженно. Фильм течет как придется, сцены разыгрываются и сшиваются на живую нитку, обнаруживая у авторов полное неведение относительно тайной механики жанра. Целую часть мы наблюдаем, как Андрей Анкудинов прикидывается идиотом, чтобы не платить за билет в автобусе, который давным-давно уехал. В течение следующих десяти минут нам с массой ненужных подробностей показывают захват террористами самолета. Потом герои, выброшенные в грузовом контейнере на незнакомую азиатскую землю, наконец знакомятся, причем каждый представляет на суд зрителя свою краткую автобиографию, что занимает еще одну часть. И только к середине фильма, когда в ход пускаются сильнодействующие элементы сюжета (нападение разбойников с жестокой перестрелкой и разгромом духана, арест, допрос героев в полицейском участке, побег, погоня с использованием всевозможных транспортных средств), конструкция эта обретает хоть какие-то признаки динамизма.

Но движение здесь чисто механическое. При полном отсутствии внутренних пружин, действие развивается только за счет введения все новых техсредств и вооружений: от повозок, джипов и грузовиков до вертолетов, танков и подводных лодок. Гремучий милитаризованный финал, когда наши герои, наступая с трех сторон, по всем правилам военного искусства берут штурмом военную базу мафии и, захватив самолет, угнанный террористами, направляют его обратно в Россию, — достойно венчает это жанровое сооружение, изяществом своим напоминающее мясорубки из танковой брони, изготовляемые на наших заводах в порядке конверсии.

При всем том видимость жанра вроде бы соблюдена: на экране, как и положено, бегают, прыгают, падают, швыряются тортами и обсыпаются мукой; персонажи достаточно неодинаковы, чтобы разность потенциалов между ними иной раз производила комический эффект, а различимая фольклорная подоснова всей истории не дает фильму окончательно провалиться в бескультурье.

Можно было бы вообще не особенно придираться к художественному уровню, если бы фильмов такого рода, более или менее удачных, производилось у нас достаточно много. Но если картины вроде «Самолета...» представляют собой редкие, штучные образцы, заполняющие практически пустые жанровые ниши в постсоветском кино, это наводит на грустные размышления. Когда установка на зрителя столь радикально расходится с установкой на творчество, система кинематографа вряд ли может нормально существовать.

П.Иванов

«Самолет летит в Россию»
Авторы сценария Алексей Капилевич, Константин Брызгалов. Режиссер Алексей Капилевич. Производство «Уралтелефильм», «Кинотон», при участии киностудии «Ялта-фильм». 1993.

«Бедный Гитлер»

Документальный фильм «Клетка» — профессиональный и мастеровитый. Он вписывается в тот тип современной русской документалистики, который, не прибегая к лакировочному игровизму, создает художественную картину мира, пользуясь реальностью как материалом для образного осмысления.

«Клетка» — рассказ о жизни русского человека из Ташкента по фамилии Шишкин, который, обнаружив свое сходство с Гитлером, решил стать его двойником. Мы даже имеем возможность наблюдать, как у себя дома перед зеркалом он входит в роль: зачесывает знаменитый плоский чубчик наискосок, отрабатывает властный взгляд, выбрасывает вперед руку в известном характерном жесте «хайль!».

Шишкин приезжает в Москву как бы на гастроли. Здесь он гастролирует повсюду: на площадях среди толпы националов, склонных к национал-фашизму, в ресторанах, в чужих, случайных домах, где ему дают приют и, будучи, очевидно, тайно заинтересованы в явлении народу его маски Гитлера, манипулируют им.

Шишкин становится важной персоной.

Ему нравится быть сверхчеловеком. И вот он уже торжественно рассуждает о том, какой великий человек был Гитлер и какие глупые немцы, которые стесняются своего гения. Шишкин хочет играть важную роль любой ценой, быть знаменитым, быть в центре внимания. И здесь явственно проступает один из психологических источников фашизма — желание человека заурядного обратить на себя внимание, стать значительным, выдающимся, стать предметом толков и разговоров — вломиться в историю.

Наблюдая скудный, жалкий быт Шишкина, человека без определенных занятий и определенного жалованья, понимаешь и эту его жгучую жажду — вырваться из своей ничтожной жизни, и одновременно нелепость, смехотворность его неумелого актерства, опасность выбранной маски именно для такого, в сущности, безобидного и недалекого человека. Ведь если бы не выбранный им образ Гитлера, который вызывает однозначную реакцию — подсознательное отторжение, Шишкин воспринимался бы просто как попрошайка, нахлебник, бедный человек, который корчит из себя шута горохового. Но Гитлер...

«Клетка»
Автор сценария В. Слащинин. Режиссер Д. Сендеров. Оператор М. Глейхенгауз. Звукооператор Р. Фомичев. ТО «Экран», ATV, ВГИК. 1993.

Поистине, Шишкин не ведает, что творит.

Но удивительно, что все вокруг готовы принять его роль как реальность и в соответствии с этим почтительно слушать либо гнать прочь. Действительно, как люди, в общем-то, ленивы и нелюбопытны. Никто вокруг Шишкина не подумает о нем как о плохом актере да и просто несчастном человеке. Даже такой интеллектуал, как Марк Розовский, говорит в интервью брезгливо и свысока: «Ошивается он тут, в театре, сидит на репетициях, пока не скажешь ему: «Шишкин, пошел вон», он и идет».

Ну, да у тех, кому пришлось общаться с Шишкиным-Гитлером, возможно, нет нужды входить в его положение. Но документалисты-то, документалисты! Это просто поразительное явление. Отчетливо понимая зазор между Шишкиным и его ролью Гитлера (это видно по всему фильму), они снимают эту картину, словно слепые и глухие, словно нарочито выбирая примитивный подход.

Надо думать, им коммерчески невыгодно снимать фильм о психологии маленького человека, и они, смакуя, играют в ту игру, которую предлагает им недалекий человек. Они выбрали точку зрения толпы. Им выгодно снимать сенсацию — быть поближе к западной манере документалистики: «Человек-Гитлер! Смотрите! Смотрите! Только у нас»! Они, художники, вместе с толпой почтительно слушают Гитлера или выталкивают его в тычки — как повернется колесо сюжета. Они готовы зубоскалить, насмехаться и разоблачать Гитлера, забывая о том, кто надел эту маску, — так эффектнее. Гитлер на площади! Гитлер в клетке! Смотрите! Смотрите! Человек-зверь, а уже не страшен.

Есть в фильме и поразительно грустный эпизод — возвращение Шишкина-Гитлера в его реальную жизнь. Идет человек с жалким чемоданчиком, в обдерганном плаще, усталый, забитый, идет по грязным задворкам Ташкента в свой подлинный дом, который и домом-то не назовешь, от которого и черту душу продашь — в гитлеры подашься. Но этот сюжет остается на периферии картины, с ним документалисты явно не сладили.

Поистине главная проблема документального кино не столько эстетическая, сколько этическая. Что можно позволить себе по отношению к человеку, которого ты выбираешь в герои? Какую дистанцию установить? Что сказать, а о чем умолчать? На какой глуби-

не не просто фактической правды, а правды человеческой можно говорить о человеке? Бросать ли камни или остановить руку бросающего?

Документальная камера не имеет права быть безжалостным глазом. Она, наконец, просто должна быть умнее.

«Больше всего я не хочу возвращаться в Ташкент, — говорит Шишкин-Гитлер, — где меня не ценят, где нет работы и не знаешь, как жить».

Бедный, бедный Гитлер!

Л.Донец

Хладнокровное убийство

Излюбленное блюдо советского кинематографа — фильмы о героическом подвиге советского народа в Великой Отечественной войне — с перестройкой напрочь исчезли не только с экранов, но и из планов киностудий, чем яснее ясного доказали, что некогда сильный и вольный жанр в последние годы советской власти держался на чистой конъюнктуре. И только крупнейший советский кинобаталист Юрий Юзеров, автор вполне официозной, но грандиозной киноэпопеи «Освобождение», остался верен себе.

Чтобы сделать «Ангелов смерти», предназначенных для проката в странах «третьего мира», Озеров выбросил из своего предыдущего фильма («Сталинград») несколько эпических частей и вместо них вставил сквозной лирико-драматический сюжет — снайперскую войну в Сталинграде. В полном смысле слова драматична история немецкого стрелка (Р.Адомайтис), в прошлом олимпийского чемпиона: ему невольно приходится застрелить мальчика и женщину и с умыслом — собственную жену с любовником, застав их, что называется, in flagranti. Что касается нашего снайпера (Ф.Бондарчук), то драматичны лишь начало и конец его экранной судьбы: в первых кадрах его случайно спасает от расстрела член Военного совета фронта, а в финальных — у него гибнет возлюбленная снайперша, подстреленная немцем.

Озеров, сохранивший свою манеру вести повествование, чередует дикторский текст «a la Левитан» («ШЛА ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА...»), панорамы массовых сражений и короткие заезды во все иерархические уровни войны, от верховного командования до взвода и боевой единицы, будь то человек или орудие. Получается усредненная и достаточно информативная картина войны, весьма удобная для школьного изложения: обо всем понемногу.

Картина эта на удивление безэмоциональна: нечто вроде «Die erste Kolonne marschiert, die zweite Kolonne marschiert...». История не совершается, она уже совершена, это просто повтор ключевых эпизодов. Известно, чем закончилась Сталинградская битва, как разворачивались сражения, сколько людей погибло. Все это давно в прошлом и давно начертано на скрижалях. Волноваться не о чем. По количеству трупов на погонный метр пленки «Ангелы смерти» дадут сто очков вперед любому американскому боевику, хотя по части эротики все еще отстают (всего два любовных акта, зато один кончается убиением обоих любовников); людей решетят автоматными очередями (средний план), обрывки тел кувыркаются в воздухе (общий план), на лбах расцветают кровавые розы (крупный план) — а тебе хоть бы хны: ничто не выбивает из колеи бесчувственного восприятия. Все русские актеры и американец Пауэрс Бут в роли Чуйкова играют полностью безэмоциональное отношение к смерти, и только два литовца — Любомирас Лауцявичус и Регимантас Адомайтис (особенно последний) своими потрясенными, как бы окаменевшими лицами дают все же понять, что воюют не оловянные солдатики. Но если трагедийную нагрузку в фильме о Сталинграде несет актер, играющий немецкого снайпера, чья трагедия, собственно, в том, что ему неверна супруга, — это ли не свидетельство полного вырождения «военной темы»?

Я не знаю, в чем тут можно упрекнуть Юрия Озерова. Он снимает так, как снимал всегда (может, на этот раз чуть более вяло), просто время притупило чувства и вымыло из памяти детали. С другой стороны, индустрия советских военных фильмов настолько стерла чувства зрителя, что он уже не реагирует на тысячекратно виденные приманки.

Реанимировать Великую Отечественную в кино, наверное, возможно. Но для этого нужно другое поколение, с другим жизненным и военным опытом. Фильмы людей, которые не нюхали той войны и знают о ней лишь понаслышке, едва ли будут убедительны для очевидцев (если те доживут до их картин), но они будут адекватны своему времени и своим современникам. Американское военное кино обновилось лишь с появлением «вьетнамцев» типа Оливера Стоуна, наше стало обновляться после Афганистана — достаточно посмотреть «Пешаварский вальс» Геннадия Каюмова и Тофика Бекмамбетова, чтобы понять, что такое новый взгляд на войну, взрезающий корку привычного восприятия.

В.Матизен

«Ангелы смерти»
Автор сценария и режиссер Ю.Озеров. Оператор И.Слабневич. Художник В.Кирсанов. Композитор Ю.Левитин. Звукооператор В.Торохов. Студия «Ганен-фильм» при участии киностудии «Мосфильм», а также Н.Аттаси (Париж) и фирмы «Ландай». 1993 год.

Бессмертный сюжет

В поисках выхода из отчаянной ситуации полного мифологического вакуума кино наше сегодня иной раз забредает в те глубинные и темные слои фольклорного сознания, которые обыкновенно оказываются вытесненными из сферы общезначимой, «дневной», официальной культуры. Иногда это погружение приводит к художественным открытиям (как, например, в сценарном творчестве П.Луцика — А.Саморядова). Иногда же, и чаще всего, ничем не радуя по части художественности, опыты такого рода поражают нас, как поражает воображение облик фантастических чудищ, извлеченных из глубин океана.

Кинематограф, создаваемый совместными усилиями четы Елены и Бориса Галкиных (снявших за последние годы уже четыре полнометражных картины), замечателен главным образом тем, что специализируется на рассказывании таких вот трогательно-безумных, «страшных» историй «из жизни», и по стилистике, и по способам эмоционального воздействия вполне приближающихся к тем устным новеллам, что десятилетиями волновали народное воображение в очередях и коммунальных кухнях, в поездах и тюрьмах, в пионерских лагерях и домах престарелых.

Так, в одной из их предыдущих картин — мелодраме с благоуханным названием «Помнишь запах сирени?» — сентиментальное повествование про то, как некая отвязанная девица трогательно ухаживала за одиноким брошенным стариком, вдруг совершенно неожиданно преображалось в жуткую гиньольную историю с самовольным захоронением умершего, обвинениями в убийстве, эксгумацией, неправедным судом и сумасшедшим домом; историю из разряда тех, что, с легкой руки Л.Петрушевской, принято теперь называть «песнями восточных славян».

Новый фильм Е.и Б.Галкиных под названием «Черный клоун» — произведение в своем роде не менее поразительное, ибо являет нам фольклорное «пакибытие» одного из важнейших мифов советской идеологии — мифа о тайном вредителе. Авторы, видимо, рассчитывали на то, что миф этот, долго и настойчиво внедрявшийся в глубины народного сознания, сохранил для него в какой-то степени свою волнующую силу. Воскрешая этот сюжет в наше неблагодарное посттоталитарное время, они не рассчитывали, конечно, на восстановление всей грандиозной идеологической картины мира, важнейшей частью которой он был, но стремились всего лишь извлечь из него определенный полузабытый эмоциональный эффект.

Сюжет настолько удивителен, что не откажу себе в удовольствии пересказать его целиком. Действие фильма начинается в Германии в начале 30-х годов. Главный герой — немецкий мальчик по имени Аксель разбивается во время выступления в цирке и в бездыханном состоянии попадает в руки тайной шпионской организации, вынашивающей планы глобального завоевания мира. Организация возвращает мальчика к жизни, но взамен отбирает у него имя и личную, индивидуальную судьбу. Он становится безымянным агентом, человеком без роду и племени. (Во взрослом состоянии героя играет сам Борис Галкин.)

После соответствующей подготовки его забрасывают в Россию; и тут из аляповатого мира размалеванных клоунов и таинственных шпионов мы переносимся в идиллическую атмосферу советского «ретро» — с деревенскими старухами, танцами, поминками, проводами в армию и прочими много раз виденными картинками по-детски чистой, незлобивой жизни (последней в этом ряду стоит картина самого же Бориса Галкина «22-го июня, ровно в 4 часа...»).

Потом начинается война, представленная на экране посредством обильного цитирования немецкой кинохроники, озвученной песней «Лили Марлен». Потом война кончается. А герой-оборотень все живет в России, среди бесхитростных, наивных людей, работает, взрослеет, стареет.... и вредит без конца, Бог весть зачем и ради чего. Он творит чудовищные злодейства: подло убивает своего друга, женится на его молодой вдове, третирует его ребенка, и когда мальчик подрастает настолько, чтобы, разобравшись что к чему, отомстить за отца, агент убивает и его вместе с его любимой девушкой, предварительно эту девушку изнасиловав. Параллельно этот жуткий герой делает грандиозную научную карьеру, и тут вредя изо всех сил. А в это время у него на родине умирают его несчастные родители, страдает девочка, которая его любила... Словом, мораль здесь ясна и выражена со всей отчетливостью школьной прописи.

С точки зрения искусства, фильм этот, сделанный в хорошо знакомой стилистике «эстетического беспредела», когда ничтоже сумняшеся авторы сшивают на живую нитку позаимствованные отовсюду кинематографические образы фашистской Германии, советской России и тайных шпионских организаций, никакого интереса не представляет.

Однако в контексте непрестанно ведущихся в нашем низовом кино поисков эмоционального контакта с аудиторией нежданное воскрешение сюжета о тайном вредителе кажется мне достаточно симптоматичным. Помимо всего прочего, он ведь всегда служил основой традиционной «народной эпопеи» — с ее неизбывным противостоянием добра и зла, с коллизией, развивающейся сквозь десятилетия и охватывающей исторические события глобального масштаба. Мифологические образы войны, фашизма, советской власти — само движение истории было адапти-

---

«Черный клоун»
Авторы сценария Елена Галкина, А.Михайлов. Режиссер Борис Галкин. Оператор С.Стариков. Художник Е.Галкина. Звукооператор Л.Рубина. Студия «Бег». 1994 год.

ровано народным сознанием сквозь призму именно этого сюжета (вспомните хотя бы «Двух капитанов» В.Каверина или романы Анатолия Иванова).

Нынешнее массовое кино не располагает, увы, иной фабульной парадигмой, на основании которой можно было бы выстроить подобную эпическую конструкцию. Воскрешение старых сюжетных схем происходит в силу вопиющего дефицита новых, столь же влиятельных. И, боюсь, до тех пор пока народное видение истории не отольется в форму каких-то новых мифов и образов, мы не застрахованы от реанимации бессмертного сюжета о тайном вредителе, а также; не дай Бог, и от реального его социального осуществления.

Н.Лейбман

Россия, звезды, ночь расстрела...

Еще несколько лет назад, когда документальное кино в основном своем потоке тяготело к ярко выраженной острой публицистике, вряд ли кто-нибудь обратил бы внимание на этот фильм. Не потому, что внимания он недостоин. Потому — что самодостаточен в своей камерной стилистике. При этом не требует расшифровки: ясен, понятен и прозрачен — благодаря точности мысли, «минимализму» выразительных средств, верно найденной интонации, эмоциональной, но и сдержанной, захватывающей уже в процессе просмотра и в качестве послевкусия оставляющей щемящее чувство тоски и сожаления об ушедшем.

Итак, «Исчезнувшие без следа» (дай Бог, чтобы это название не стало заголовком статьи о российском документальном кино) — фильм, снятый по материалам дневника молодого человека. В самом ли деле дневник был найден авторами картины в одном из старых, полуразрушенных домов или это художественный прием — в конце концов не так уж и важно. Сюжет ленты исследует коллизии одной, отдельной биографии, частной жизни. А на экране — старинные фотографии из домашних альбомов, картинки из книг и журналов начала века, почтовые открытки, астрономические карты, развалины дома и странички из дневника...

Я — ...

Мое рождение — вторник, 24 января 1902 года.

Рост... Вес... Окружность груди при спокойном дыхании... Мои соученики... Начальствующие лица...

27, вторник, декабрь 1911 года. Праздник Рождества Христова. Нарядили елку... Аннушка приготовила большой пирог с яблоками. Варили пунш. Были соседские ребята, дяля Коля и тетя Аня. Было весело, танцевали, жгли бенгальские огни, разгадывали шарады... Был папка. Он уже два года не живет с нами... Подарил аппарат и пластины к нему... Буду всех фотографировать. Сфотографировал маму. Аннушку. Получилось. Хотел сфотографировать кошку Крысу. Не получилось. Убежала...

Незамысловатый, вполне детский текст. Удивляет лишь то, что школьник, по-видимому, обязан был знать фамилии всех «начальствующих лиц», вплоть до министра. Камера панорамирует по мокнущим под дождем развалинам, останавливается на лоскутах старых газет, вплывает в бездверные проемы, медленно исследует слоистые обойные обрывы. И снова пожелтевшие странички дневника:

...Когда все разошлись, я, Сережа Красовский и Катя, дочь Марии Ивановны, решили заняться спиритизмом. Для начала вызвали дух Фенимора Купера. На мой вопрос: как закончится моя жизнь? — дух отвечал, что жизнь моя будет длинной и окончу я дни свои в зените славы, когда мне будет далеко за восемьдесят. Я буду Почетным членом императорской Академии наук, знаменитым астрономом. Ну что ж, если дух говорит правду, то я не против. Потом неожиданно объявился еще один дух. Почему-то он назвался Алеманом. Так вот, он сказал, что осталось мне жить всего восемь лет, а потом начнется большая война и в эту самую войну я буду убит злыми людьми, так он и сказал: злыми людьми.

Мотив ранней смерти от руки «злых людей» еще не раз появится в фильме. Впрочем, самые популярные мотивы эпохи — злоба, несправедливость, смерть, изгнание. Но, в отличие от мемуарной литературы, в дневнике не может быть позднейшего переосмысления, взгляда с высоты приобретенного опыта. Предсказание некоего Алемана не принимается автором записок всерьез — гораздо ближе ему слова Фенимора Купера. И это естественно — двенадцатилетнему мальчику вряд ли придут на ум гумилевские предчувствия. Да и время еще оставляло множество поводов для других предчувствий и предположений:

Начало 1910 года ознаменовалось появлением кометы Галлея, которое уже давно было предсказано астрономами. Пошли разговоры о возможном ее столкновении с Землей. Одни утверждали, что из-под хвоста ее вырываются газы, другие говорили, что один конец, если гибнуть, то всем сразу.

...столкновения не было... В следующий раз, по расчетам, она появится аж в 80-е годы. Посмотрим.

«Исчезнувшие без следа»
Авторы сценария А.Голубев, Т.Семенов. Режиссер Т.Семенов. Оператор Г.Мякишев. Звукооператор И.Гунгер. Киновидеостудия «Человек и время». 1993.

От этого «посмотрим» веет благополучием, убежденностью в существовании некоего незыблемого порядка вещей, уверенностью, так сказать, в завтрашнем дне. Прекрасные, видимо, чувства. Сложно объяснить их только беспечностью юного автора, скорее — это дыхание эпохи, аромат времени, который создатели фильма стремились восстановить. Да и слишком молод еще для пессимизма сам автор дневника — он по-прежнему склонен доверять «Фенимору Куперу»:

12-е, четверг. Не знаю, сбывается ли предсказание духа Фенимора Купера, но после истории с кометой Галлея меня все сильнее и сильнее тянет к астрономии.

15, воскресенье. ...Был папка. Он хочет, чтобы я стал заниматься статистикой, как и он... Статистика скучна. Страсть моя — астрономия.

Тени надвигающихся событий уже висят над Россией. Чувствовалось ли это тогда? Особенно интересно проверить это сегодня, когда мотивы, так сказать, «Алемана» часто сильнее мотивов «Фенимора Купера».

...Купил у Шваба трубу «Буш» за 120 рублей. Ура!

18-е. Чудная погода. Наблюдал вечером.

23-е. Чудная погода. Наблюдал.

29 июля 1914 года. Смотрел в новую трубу...Если завтра будет хорошая погода, то можно будет видеть соединение светил.

Август. Война.

21 сентября. Уронил трубу. Цела...

Сентябрь. Приехал папка. Рассказывал о положении на фронтах... Торжествую победу. Из окуляра 45 и 95 сделал увеличение в 155 раз...

Не правда ли, раздражающий текст? Война, Россия на пороге революции, а он «наблюдает Венеру». Но не слишком ли мы требовательны — можно ли ожидать «политической зрелости» от пятнадцатилетнего мальчика? Нормального ребенка не должны волновать политические распри и социальные «разборки». Может быть, именно в этом детском защитном комплексе, стремлении не замечать «плохого», «злого» коренится и известное отношение к социальным катаклизмам, например к войне, другого «юноши начала века» — Бориса Пастернака, а может, и набоковский отказ в сострадании русскому народу в 1944 году:

> ...Какой бы жалостью душа ни наполнялась,
> Не поклонюсь, не примирюсь
> Со всею мерзостью, жестокостью и скукой
> Немого рабства — нет, о нет,
> Еще я духом жив, еще не сыт разлукой,
> Увольте, я еще поэт.

Автор дневника если не поэт, со всей радикальностью и непримиримостью, нередко им свойственными, то — будущий астроном. Известная отвлеченность, «чистота» этой науки накладывает на записи в дневнике свой отпечаток:

29 ноября 1918 года. Ачкасово. Чудные звездные ночи! Но надо уезжать в Москву. Появились подозрительные типы.

4 декабря. Боже мой, что творится на вокзалах! Там вооруженные люди, в вагон не сесть. Мешочники, злые солдаты. Тем не менее удается сесть в 3-й вагон. За окнами звездное небо. Стреляют. Боже мой, скорее бы добраться до Москвы. Интересно, вышел ли новый журнал по космографии?

Это последняя запись в дневнике. Наконец появились приметы времени, но взгляд на них по-прежнему детский: «злые солдаты». Дальнейшая судьба героя неизвестна, но догадаться нетрудно: восемь лет, отпущенные юному астроному «Алеманом», истекают в 1919 году. Финал, несмотря на долю трагизма, лишен торжественности и пафоса, свойственных фильмам «о революции» конца 80-х — начала 90-х. Кстати, авторам этой ленты удалось избежать и другой опасности. Фильм оперирует избранной системой кодов ненавязчиво, интеллигентно, не опускаясь до примитивного «ликбеза», свойственного эпохе переориентации на Запад. Это своего рода психологический «спецкурс» — внимательный, лишенный накала митинговых страстей взгляд исследователя на историю страны, «которую мы потеряли», на одну из ее конкретных судеб и судьбу целых поколений, «исчезнувших без следа»...

И еще одно. Будь патетика, заключенная в названии «Исчезнувшие без следа», превращена в стиль фильма, она могла бы не только укрупнить вполне ординарный документ эпохи до размеров манифеста поколения, но и поставить авторов в весьма уязвимую пошлую позицию. В позицию романтических мечтателей («ах, если бы не революция...») или ностальгирующих разоблачителей («проклятые большевики...»). Но, слава Богу, этот поворот режиссером благополучно пройден. Спокойная интонация, верно найденная система координат и тонкий, тактичный выбор фрагментов из дневника, ставших стенограммой времени, превратили ленту в трагичную зарисовку о несостоявшейся жизни. Зритель волен толковать ее в соответствии с собственными впечатлениями, сообразно с собственным темпераментом. Мне почему-то припомнились набоковские, опять же, строки:

> Бывают ночи: только лягу,
> в Россию поплывет кровать,
> и вот ведут меня к оврагу,
> ведут к оврагу убивать.
> ...Но сердце, как бы ты хотело,
> чтоб это вправду было так:
> Россия, звезды, ночь расстрела
> и весь в черемухе овраг.

Вполне возможно, что, в отличие от автора стихов, у автора этого детского дневника такой овраг в жизни был.

Андрей Титов

1880

SUMMARY

ВСЕСОЮЗНАЯ
Ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

IK Premiere

SCHINDLER'S LIST
Steven Spielberg's interview: I Was There...
Thomas Kenneally. SCHINDLER'S LIST — a fragment from a novel.
Maya Turovskaya. Inhibition of Reflexes.
Miron Chernenko. To Hear a Voice from Darkness.
Nina Tsyrkun. Spielberg's Arc.
Boris Grois. Playing a Strange Game.
Russian film critics discuss the Oscar winner from various points of view.
Press bureau

IK Interview

Vladimir Voinovich, a writer and an ex-political refugee living in Germany reflects on the fascist danger in Russia.

Analyses and Reflections

Ekaterina Dyogot' dwells on the usage of fascist theme in contemporary Russia's art (cinema, literature, visual arts).

Aspect

Boris Khazanov reflects on the aesthetical temptations concealed in the fascist symbolism.
Thomas Elcesser puts forward an idea that the World War 2 is comprehended in mass consciousness through cinematic experience.

IK Rating

The returns of the public poll about the World War myth.

Studies

Citations from the world leading philosophers' works on fascism.

Personalia

The figure of Leni Riefenstahl through the eyes of contemporary film critics; a fragment from the most scandalous film-maker's memoirs.

Second Show

A war veteran and prisoner of the GULag, dissident of the 60-70-ies, philosopher Grigory Pomerants discloses the reasons of Fascism's revival in Russia.

Plots and Facts

A MEMORIAL society member Boris Belenkin distinguishes parties and trends in Russian Fascism.

Discussions

Boris Grois' Built Architecture and Andrei Ikonnikov's Architecture and Utopia from the Vienna's Museum of Applied Art Catalogue's for the Exhibition Tyranny of the Beautiful compiled from the exponents of the Russia's depositories illustrating the townscape of the Stalin's epoch, are published.

Memoirs and Publications

A theatrical critic Alexandre Matskin recalls his co-work with Michail Genfald on the film about Hitler and fascist Germany shelved by the personal order of Stalin.

IK Selected Prose

Fragments from a well-known American writer Erzy Kosinski's novel THE PAINTED BIRD with a child as a protagonist experiencing the dogs of war.

Hollywood Chronicle

Charles Bukovski's HOLLYWOOD. Next instalment.

NON STOP

Short reviews of the films: MARCH OF THE LIVING (dir. A.Rodnyansky,Ukraine — Germany), THE AIRCRAFT MAKING FOR RUSSIA (dir. A.Kapilevich, Russia), A CAGE (dir. D.Senderov, Russia), ANGELS OF DEATH (dir.Yu.Ozerov, Russia — France), A BLACK CLOWN (dir. B.Galkin, Russia), MISSED WITHOUT A TRACE (dir. T.Semyonov, Russia).

Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of "Iskusstvo Kino"

DELTA AIR LINES

YOU'LL LOVE THE WAY WE FLY℠

Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
"Искусство кино"

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: проблемы криминального сознания; «новые русские» как феномен культуры; статьи Ю.Лейдермана, А.Дорошевича, Л.Ионина, М.Трофименкова, А.Архангельского, Т.Москвиной.
В рубрике «Премьера «ИК» — статьи о фильмах: «Тихие страницы», «Утомленные солнцем», трилогия Кшиштофа Кесьлёвского; размышления о рекламной кампании «МММ».
В рубрике «Интервью «ИК»:
Михаил Кац — герой нового андерграунда.
В рубрике «Персоналии»:
К.Тарантино, А.Тимофеевский, С.Шолохов.
В рубрике «Мемуары и публикации»:
Илья Кабаков. Диалоги на коммунальной кухне.
Г.Кунцев о Параджанове.
В рубрике «Штудии»:
фрагменты из книги М. Фуко «Надзирать и наказывать».
В рубрике «Голливудские хроники»:
Чарлз Буковски. Голливуд.
В рубрике «ИК». Избранная проза»:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Ежи Косинский. Раскрашенная птица.
Татьяна Окуневская. Татьянин день (часть третья).
В рубрике «Фестивали»:
Канн-94, Локарно-94, Венеция-94.
В рубрике «Фильм в журнале»:
Фриц Ланг. М.
Франсуа Трюффо. Нежная кожа.
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
Пьер Паоло Пазолини. Евангелие от Матфея.

Уважаемые читатели!

Оформить подписку на наш журнал на 1-е полугодие 1995 года вы можете в любом почтовом отделении по каталогу «Роспечати».

Наш индекс: 70402

10 РЧ

Цена без доставки:
2100 руб. (1 месяц)
6300 руб. (3 месяца)
12600 руб.(6 месяцев)